



RUBENS VAN DYCK

y la Edad
de Oro
del grabado
flamenco

**RUBENS
VAN DYCK**
y la Edad
de Oro
del grabado
flamenco

RUBENS VAN DYCK

**y la Edad
de Oro
del grabado
flamenco**

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

MADRID 2015

MINISTERIO DE EDUCACIÓN CULTURA Y DEPORTE

Ministro

Íñigo Méndez de Vigo y Montojo

Secretario de Estado de Cultura

José María Lassalle Ruiz

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

Directora

Ana Santos Aramburo

Director Cultural

Carlos Alberdi Alonso



EXPOSICIÓN

Rubens, Van Dyck
y la Edad de Oro del grabado flamenco
6 noviembre 2015 – 31 enero 2016

Organiza
Biblioteca Nacional de España

Comisariado
Concha Huidobro Salas

Coordinación
Área de Difusión de la BNE

Diseño
Mayo&Mas

Montaje
Feltro División Arte
Castellanos B-BM

Gráfica:
Boomerang Graphics

Transporte
SIT Grupo Empresarial

CATÁLOGO

Edita
Biblioteca Nacional de España

Coordinación
Área de Publicaciones y Extensión
Bibliotecaria de la BNE

Textos
Isabel Boega Vega
Concha Huidobro Salas
Ana M^a Sanjurjo de la Fuente
Elena M^a Santiago Páez
M^a Ángeles Santos Almendros

Edición de textos
Paloma Bermejo

Digitalización
Laboratorio de Fotografía
y Digitalización de la BNE

Diseño y maquetación
Mayo&Mas

Fotomecánica
Moonbook

Impresión
TF

Encuadernación
Ramos

Copyright

- © De los textos: sus autores
- © De esta edición:
Biblioteca Nacional de España
- © De las imágenes: sus propietarios

Créditos de las fotografías

- © Madrid, Museo Nacional del Prado,
57, 125, 147, 245, 248
- © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) /
Hervé Lewandowski, 54
- © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand
Palais / Angèle Dequier, 156
- © Patrimonio Nacional, 60
- © Museum Plantin-Moretus, Antwerp -
UNESCO, World Heritage, 274
- © The Trustees of the British Museum, 282
- © Rijksmuseum, Amsterdam, 166

NIPO: 032-15-022-4
ISBN: 978-84-92462-44-5
D.L.: M-23478-2015

Catálogo general de publicaciones oficiales
de la Administración General del Estado
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Biblioteca Nacional de España

Rubens, Van Dyck y la Edad de Oro del grabado flamenco : [6 noviembre 2015 – 31 enero 2016] / [organiza, Biblioteca Nacional de España ; comisariado, Concha Huidobro Salas; textos, Isabel Boega Vega ... et al.] . — Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2015

p. : il. col. y n. ; cm

Incluye referencias bibliográficas e índice

NIPO 032-15-022-4 . — ISBN 978-84-92462-44-5

1. Rubens, Peter Paul (1577-1640)-Grabado-Exposiciones. 2. Dyck, Antoon van (1599-1641)-Grabado-Exposiciones. 3. Grabado barroco-Biblioteca Nacional de España-Exposiciones. I. Huidobro, Concha (1944-). II. Boega Vega, Isabel (1957-). III. Título

76 Rubens, Peter Paul (083.824)

76 Dyck, Antoon van (083.824)

76.034.7 (492/493)

La Biblioteca Nacional de España no sólo conserva libros, el valor de las colecciones depositadas trasciende la letra impresa en una impresionante colección de material gráfico (dibujos, grabados, fotografías, carteles, *ephemera* y ex libris) y representaciones cartográficas (mapas y planos) de la que esta exposición muestra un conjunto de estampas flamencas del siglo XVII, una gran mayoría de Rubens y Van Dyck y de otros importantes artífices del arte flamenco. Este magnífico conjunto se exhibe por primera vez reunido y se estructura en cinco secciones que muestran los diferentes aspectos del arte del grabado, en una época considerada como su «edad de oro».

A la variedad temática de las obras, entre las que destaca la iconografía religiosa junto a una importante representación de imágenes históricas, mitológicas, alegóricas, paisajes o escenas de género, además de retratos de los principales protagonistas de la vida social y artística de los Países Bajos en el siglo XVII, se unen los artistas representados que pueden considerarse los más destacados del arte flamenco. Junto a los nombres de Rubens y Van Dyck aparecen los de pintores como Jordaens, Teniers, Brouwer, Bril o Brueghel de Velours, así como los de los mejores grabadores del momento: Pontius, Vorsterman, Bolswert o Galle entre otros muchos. Pero no sólo los artistas de los Países Bajos se encuentran representados, una cuidada selección de estampas de otros autores europeos, como Rembrandt, Callot, Reni o Ribera muestra la estrecha influencia entre ellos. Hay que destacar también la importantísima selección de libros ilustrados que la BNE atesora, con portadas e ilustraciones de gran belleza, diseñadas por Rubens, grabadas por los mejores artistas y salidas de las más prestigiosas imprentas del momento.

Es necesario agradecer de forma especial al Museo del Prado la cesión para esta muestra de las magníficas pinturas de Rubens, Van Dyck y Teniers, en las que se basan algunas de las estampas de estos grandes artistas; a la comisaria, Concha Huidobro, bibliotecaria emérita de la BNE, por su labor minuciosa e imprescindible, a los autores de los textos y a cuantos han hecho posible que hoy podamos ofrecer al público una de las grandes colecciones de grabado europeo conservada en una institución española.

ANA SANTOS ARAMBURRO
Directora de la Biblioteca Nacional de España

Índice

	Introducción	13
I	Rubens y los mejores grabadores de sus obras	21
	(CONCHA HUIDOBRO SALAS)	
II	Van Dyck, discípulo de Rubens y extraordinario retratista	105
	(ISABEL BOEGA VEGA)	
III	Los nuevos géneros artísticos Paisajes y escenas de costumbres	185
	(ANA SANJURJO DE LA FUENTE)	
IV	Rubens y las artes del libro	271
	(ÁNGELES SANTOS ALMENDROS)	
V	Rubens, Van Dyck y el grabado europeo de su época	333
	(Introducción: ELENA M ^a SANTIAGO PÁEZ. Comentarios a las obras: CONCHA HUIDOBRO SALAS)	
	Artistas, editores e impresores flamencos	421
	Bibliografía	433

Introducción

Este catálogo de la exposición «Rubens, Van Dyck y la Edad de Oro del grabado flamenco», estudia y describe una importante selección de la magnífica colección de grabados flamencos del siglo xvii que conserva la Biblioteca Nacional de España. Estas obras nunca hasta ahora se habían expuesto de manera conjunta ni se habían estudiado como un todo. Por ello es primordial que este conjunto de obras, tanto libros como grabados sueltos, se muestren investigados de forma pormenorizada.

Además, se exhiben cuatro pinturas, cedidas para la ocasión por el Museo del Prado, relacionadas con los grabados que se exponen.

La exposición se centra en las dos figuras indiscutibles del arte flamenco de la época: Peter Paul Rubens y Antoon van Dyck. A ellos se dedican las dos primeras secciones de la muestra: «Rubens y los mejores grabadores de sus obras» y «Van Dyck, discípulo de Rubens y extraordinario retratista».

Atribuidos a Rubens solo se conocen dos grabados, si bien controló por completo la labor de un grupo de los mejores grabadores de la época: Galle, Vorsterman, Bolswert, Pontius, entre otros, para que reprodujeran sus pinturas, cuyas estampas él mismo se encargó de supervisar y publicar. Posteriormente, otros grandes artistas siguieron grabando según muchas de sus composiciones.

Van Dyck, por el contrario, sí realizó él mismo algunos magníficos grabados e inició algunos al aguafuerte que otros grabadores terminaron al buril. Realizó o inventó grabados de diferentes temáticas, y destacó especialmente como un extraordinario retratista; en su obra *Iconografía*, creó numerosos modelos de retratos que tuvieron una enorme influencia en toda Europa.

Otro aspecto importante del arte flamenco de la época fue la fuerza que tomaron dos géneros artísticos que habían empezado a surgir de manera independiente en el siglo xvi: el paisaje y las escenas de costumbres o escenas de gé-

nero, que en el xvii se desarrollan enormemente. Por eso, la tercera sección de la exposición se dedica a «Los nuevos géneros artísticos: paisajes y escenas de costumbres».

Los paisajes los crean artistas de gran calidad, como Paul Bril, Nicolaes de Bruyn, Lucas van Uden, etc., o los reproducen grabadores, como Galle, los Sadeler o Bolswert según las invenciones de Rubens, Jan Brueghel de Velours, y otros. Estos paisajes nos muestran el entorno en que se desarrollaba la vida de los habitantes de los Países Bajos en el siglo xvii.

Las escenas de género están representadas por artistas de la talla de Jacob Jordaens, David Teniers, Adriaen Brouwer, Frans van den Wyngaerde, etc., mostrando la vida cotidiana del Flandes de la época.

Una parte muy importante del grabado flamenco del siglo xvii la conforman los libros ilustrados, de los que la BNE conserva un extraordinario conjunto. Se muestran en la sección «Rubens y las artes del libro», ya que él fue el principal autor de portadas e ilustraciones para dichos libros. Están publicados por la imprenta Plantiniana y otras grandes imprentas de Bélgica, y varios de ellos están relacionados con la corona española, como el famosísimo *Pompa introitus*, que narra la entrada del cardenal infante, Fernando de Austria, en Amberes.

Por último, la sección «Rubens, Van Dyck y el grabado europeo de su época», da a conocer el contexto artístico europeo en el que se desarrollaba el grabado flamenco y las influencias de éste sobre el resto de los países y viceversa, mostrando obras de los mejores grabadores de Europa: Rembrandt, Callot, Reni... Este apartado se cierra con el grabado en España, donde trabajaron varios artistas flamencos y en el que destacan las estampas de José de Ribera, uno de los grandes pintores del Barroco español.

CONCHA HUIDOBRO SALAS

Paulus Pontius (1603-1658)

Retrato de Peter Paul Rubens / *Ant. van Dyck pinxit, Paul. du Pont sculp.*

[Amberes, s. n.], *Cum privilegio*, [¿entre 1635 y 1650?]

Buril, 237 × 160 mm

Firmada por Van Dyck en la esquina inferior izquierda y por Pontius debajo.

Cum privilegio en la esquina inferior derecha del margen. El nombre de Van den Enden como editor ha sido borrado.

Inscripción en el margen inferior: *D. PETRVS PAVLVS RUBBENS EQVES / REGI CATOLICO IN SANCTIORE CONSILIO A / SECRETIS Aevi SVI APPELLES ANVERPIAE.*

Retrato de Rubens grabado por Pontius según dibujo de Van Dyck. Pertenece a alguna de las últimas ediciones de la *Iconographie* de Van Dyck. Figura en una colección facticia de la obra.

5º estado, según Hollstein. La plancha original se conserva en París, en la Calcografía del Louvre (N. 2357).

Estampa suelta de: *Iconografía*, colección facticia.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 6, p. 123, n. 589. *The New Hollstein*, Anthony van Dyck, part 2, p. 121, n. 85 (V). Mauquoy-Hendrickx, 1956, p. 223, n. 62.

En esta imagen Rubens tendría cincuenta y tantos años. Conserva su rostro agraciado y muestra una expresión amable y pensativa. Si la primera edición de *Iconografía* fue en 1635, Van Dyck pudo haber hecho el retrato algo antes de su viaje a Inglaterra en 1632 o después de su regreso a Amberes en 1634.

La inscripción hace mención del título de gentilhombre de la corte que el rey Felipe IV concedió a Rubens en 1624.

Este retrato es el primero de la serie de imágenes de artistas de la *Iconografía* de Van Dyck, quien dedica este primer grabado a su maestro durante varios años –entre ca. 1616 y 1621, interrumpido con un viaje a Inglaterra en 1620– en el taller de Rubens en Amberes.

Pontius trabajó también en el taller de Rubens y grabó muchas pinturas de los dos artistas. Hizo bastantes retratos para la *Iconografía* de Van Dyck, en la que aparece el suyo propio. También reprodujo varias pinturas religiosas de su autoría.

BNE ER/123 (146)



 D. PETRVS PAVLVS RVBBENS EQVES
REGI CATOLICO IN SANCTIORE CONSILIO A
SECRETIS ÆVI SVI APPELLES ANTVERPIÆ
*Ant. van Dyck pinxit.
Paul. Pontius sculpsit.* 76 *149* Cum privilegio.

Lucas Vorsterman (1595-1675)

Retrato de Antoon van Dyck / Ant. Van Dyck pinxit, Vorsterman sculp.

[Amberes, s. n.], *Cum privilegio* [¿entre 1636 y 1641?]

Aguafuerte y buril, 250 × 157 mm

Firmado en la esquina inferior izquierda por Van Dyck y debajo por Vorsterman.

Cum privilegio en la esquina inferior derecha del margen. El nombre de Van den Enden como editor ha sido borrado.

Inscripción en el margen inferior: D.
ANTONIVS VAN DYCK EQVES / CAROLI
REGIS MAGNIAE BRITANIAE PICTOR
ANTVERPIAE NATVS.

Grabado por Vorsterman según la grisalla de Van Dyck que se conserva en la colección del duque de Buccleuch en Kettering, Boughton House (Inv. 197).

4º estado, según Hollstein. La plancha original se conserva en París, en la Calcografía del Louvre (n. 2327).

Estampa suelta de alguna edición de la *Iconographie* de Van Dyck.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 6, p. 128, n. 785. *The New Hollstein, Anthony van Dyck*, part 2, p. 38, n. 59 (IV). Wibiral, 1877, p. 102, n. 79. Mauquoy-Hendrickx, 1956, p. 243, n. 79. Depauw-Luijten, 1999, pp. 98-99.

En este autorretrato de Van Dyck se basó la portada de la *Iconografía* que realizó Jacob Neeffs para la edición de Gillis Hendricx de 1645. En la portada la cabeza, muy similar a esta, se apoya sobre una columna decorada en la que se inscribe el título, *Icones Principum...* y los nombres del autor y el editor. La Biblioteca Nacional conserva un ejemplar de esta portada con signatura ER/122 (1).

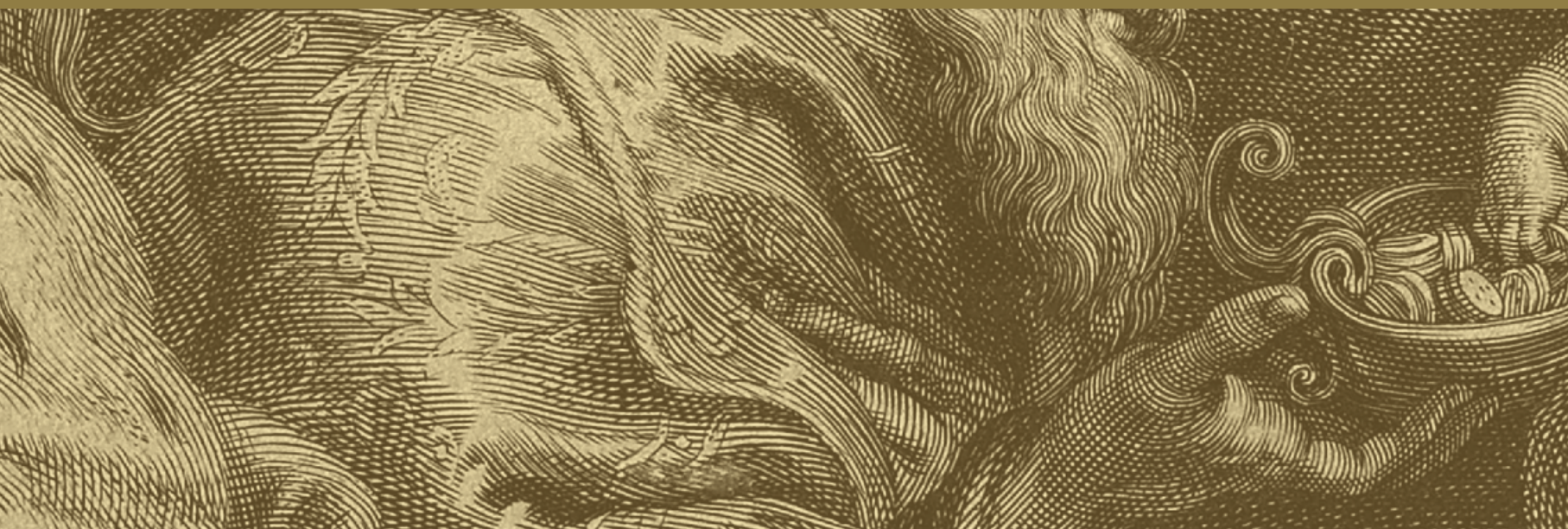
La *Iconografía* de Van Dyck fue una obra importantísima, tanto por dar a conocer los rostros de los principales protagonistas de la sociedad de los Países Bajos de la época como por crear modelos de diferentes posturas y actitudes de los personajes, que fueron muy copiados.

Vorsterman fue uno de los artistas que más grabados realizó para la *Iconografía*, todos de gran calidad.

BNE IV/395



D. ANTONIVS VAN DYCK EQVES
CAROLI REGIS MAGNÆ BRITANIÆ PICTOR. ANTVERPIÆ NATVS





Rubens

y los mejores grabadores de sus obras

CONCHA HUIDOBRO SALAS

Rubens (Siegen, 1577-Amberes, 1640)

Peter Paul Rubens nació en Siegen (Alemania) el 28 de junio de 1577. Era hijo de Johann Rubens y Maria Pypelinck. Su padre, Johann, había sido desterrado de Amberes, donde era regidor, debido a sus conflictos con los españoles por cuestiones religiosas –pues era protestante– y se estableció en Colonia, donde fue consejero jurídico de la princesa Ana de Sajonia. Debido a su relación adúltera con la princesa, a la que dejó embarazada, fue apresado, aunque finalmente se echó tierra al asunto para evitar el escándalo. Maria perdonó la infidelidad de su marido y el matrimonio tuvo dos hijos más, Philip y Peter Paul.

Cuando a Johann se le permitió regresar a Amberes y la familia estaba preparando el regreso, Johann falleció y la viuda volvió a su país con sus siete hijos, en 1587. Se estableció en esta ciudad y se convirtió al catolicismo, en el que educó a sus hijos.

Cinco años después, cuando Peter Paul tenía quince años y ya había mostrado sus cualidades artísticas, su madre lo llevó al taller del pintor paisajista Tobias Verhaecht, donde permanecerá dos años como discípulo suyo. Posteriormente pasó al taller de Adam van Noort, con el que estuvo cuatro años, y después fue a trabajar con el pintor más famoso en aquellos momentos en

Amberes, Otto van Veen, procedente de Leiden, conocido como Otto Vaenius. Van Veen admiraba sobre todo a los grandes maestros italianos: Tiziano, Correggio, el Veronés, Tintoretto y especialmente a Miguel Ángel y Rafael. Rubens no conocía la mayoría de las grandes pinturas italianas pero sí algunas pequeñas obras que habían llegado a Amberes y a través de algunos grabados que reproducían obras de los maestros italianos, realizados por grabadores flamencos.

A partir de esta experiencia con el pintor Van Veen, Rubens se establece por su cuenta e ingresa en la *Gilde* de San Lucas de Amberes como maestro libre en 1598. Poco después proyecta un viaje a Italia, atraído por la fama de los artistas anteriormente mencionados a los que admiraba su maestro. Parte para la península itálica en el año 1600. Se establece en primer lugar en Venecia donde conoce al duque de Mantua, Vicente Gonzaga, gran aficionado al arte, quien lo protegerá. El duque, que era cuñado de María de Médicis, acompaña a Rubens a Florencia.

Después, el duque de Mantua envía a Rubens a Roma para que perfeccione su técnica copiando las pinturas de los grandes artistas italianos, tarea que el pintor empieza a realizar en 1602. Aquí es acogido por el Papa y conoce a destacadas personalidades, y, lo más importante, va conformando su estilo con el contacto con las grandes

pinturas del arte italiano. En esta estancia recibe el encargo del archiduque Alberto, a través de su contacto en Italia, de tres pinturas para la capilla de Santa Elena de la iglesia de la Santa Croce.

Un año después, en 1603, el duque lo comisiona para que lleve a España, para el rey Felipe III, un conjunto de obras de arte y joyas. Estas obras y las joyas no estaban destinadas sólo al monarca español, sino también al duque de Lerma y a otros nobles y personajes de la corte. En su estancia en España realiza un apostolado con figuras de medio cuerpo que se conservan en el Museo del Prado y la famosa pintura *Retrato del Duque de Lerma a caballo*, también en el Prado. En esta estadía española aprovecha para copiar algunas de las pinturas de las colecciones reales, especialmente de Tiziano, artista que le servirá de inspiración en muchas ocasiones.

Al año siguiente regresa a Italia y realiza el encargo de un tríptico para la iglesia de los jesuitas de Mantua. Va luego a Roma y después a Génova, donde ejecuta varios retratos de personajes importantes, entre los que destaca el de Maria Serra Pallavicino, en la colección Kingston Lacy, que tendrá mucha influencia en grandes retratistas posteriores, y el cuadro de *La circuncisión* para la iglesia de San Ambrosio. También en esta época diseña los dibujos preparatorios para el libro *Palazzi di Genova*, que se publicará en 1622.

En 1605 está de nuevo en Roma donde coincide con su hermano Philip, bibliotecario del cardenal Ascano Colonna. En 1608 regresa a Amberes, al recibir la noticia de que su madre, Maria, está gravemente enferma.

Una obra importante de este periodo es la pintura para el altar mayor de la iglesia de Santa Maria in Vallicella, llamada la Chiesa Nuova –actualmente en el Museo de Bellas Artes de Grenoble–, aunque pronto la sustituyó por otra obra que consistía en tres pinturas sobre pizarra que causaron mucha impresión.

Sin embargo, la obra más importante de esta época romana es *La adoración de los pastores*,

de 1607, pintada para la iglesia de San Felipe Neri de Fermo. Es una escena nocturna, por lo que se la conoce también como *La notte* –hoy se encuentra en la Pinacoteca Civica di Fermo–. Posteriormente, hizo otra versión en Amberes para la iglesia de San Pablo. También se suele fechar en estos años –hacia 1607– *San Jorge y el dragón*, en el Museo del Prado.

Aunque su intención al regresar a Amberes por la enfermedad de su madre era volver pronto a Italia, no llegó a cumplir ese propósito. Es evidente que esos años en Italia fueron muy decisivos para la formación del estilo del pintor, pues el estudio de los grandes maestros italianos dio a sus obras unas características especiales, ya que, sin perder muchos componentes de la pintura flamenca, le aportó un clasicismo y una luminosidad nuevos.

Cuando Rubens llegó a Amberes a finales de 1608 su madre ya había fallecido. En vez de regresar a Italia, cambia de opinión al recibir el encargo de una pintura para la Cámara de los Estados, y realiza el gran lienzo de *La adoración de los Magos*, que se conserva en el Museo del Prado.

En Flandes comenzaba un buen periodo, ya que en marzo de 1609 se firma el Tratado de Amberes, que condujo a la «tregua de los doce años» entre los españoles y las Provincias Unidas. Ese año de 1609 Isabel Clara Eugenia lo nombra pintor de su corte de Bruselas, con el sueldo anual de 500 libras, aunque él puede permanecer en su taller de Amberes. Ese mismo año, en octubre, se casa en la iglesia de San Miguel de Amberes con quien será su primera mujer, Isabel Brandt. Entre 1611 y 1618, el matrimonio tendrá tres hijos: Clara Serena, Albert y Nikolas. En 1610 se traslada a vivir a la conocida como Casa de Rubens, un palacete diseñado por él donde tendrá su vivienda y su taller de pintor. Aquí conservará muchas de sus obras y de su colección particular. Buena parte de ellas permanecen actualmente en esta vivienda que desde 1946 es su casa-museo.

En esta época de esplendor de la ciudad, Rubens recibirá muchos encargos. Entre 1610 y 1614 pin-



FIG. 1

ta los dos impresionantes trípticos de la catedral de Amberes, *La elevación de la cruz* y *El descenso*. Estas grandes pinturas muestran esa conjunción del gran arte flamenco con la pintura italiana renacentista y del primer Barroco, y lo llevan a ser el pintor más famoso de Flandes.

Mientras pinta los cuadros de la catedral realiza el tríptico para la iglesia de Santa Walpurgia. Poco después, el *Martirio de San Lorenzo* para la iglesia de Notre Dame de la Chapelle de Bruselas.

Debido a la gran fama de Rubens, sus cuadros se copian a veces a menor tamaño y sin la calidad deseada, y el pintor, en torno a 1616-1617, decide que sus pinturas se reproduzcan en grabados realizados por los mejores especialistas y supervisados totalmente por él, como veremos más adelante. Su primer contacto con el graba-

do habían sido las portadas e ilustraciones para la imprenta Plantiniana de Amberes, la mayoría grabadas por Cornelis Galle a partir de 1608 aproximadamente.

Entre 1618 y 1620 Rubens pinta un conjunto de obras para la decoración de la iglesia de los jesuitas de Amberes y varias pinturas importantes, algunas de las cuales se conservan en la Pinacoteca de Munich: *Batalla de las Amazonas*, *El rapto de las hijas de Leucipo*, *La caída de los condenados*, etc. Asimismo realiza dos excelentes pinturas religiosas que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Amberes: *La última comunión de San Francisco de Asís* y *La lanzada*.

En estos años, al recibir gran cantidad de encargos, el taller de Rubens cobra mucha importancia y comienza a acoger numerosos ayudantes y discípulos que aprendían con él el arte de la

ANTOON VAN DYCK
Retrato de Jan Brueghel (det.)
 BNE ER/123 (186)



FIG. 2

pintura y participaban en algunas de sus obras. Se sabe que artistas como Franz Snyder y Jan Brueghel de Velours (fig. 1) colaboraban en sus cuadros, con animales, bodegones, flores, paisajes, etc. Su discípulo y ayudante más destacado fue Antoon van Dyck (1599-1641), cuyo estilo muchas veces se ha confundido con el del maestro y ha ocasionado que haya habido atribuciones indistintamente a uno u otro. Van Dyck ingresó en el taller de Rubens, muy joven, en 1616-1617 y permaneció hasta 1621. En 1620 parte para Londres y, después de regresar al taller de Amberes, se va a Italia en 1621.

En 1622 Rubens recibe un encargo muy importante: la decoración del lujoso palacio de Luxemburgo de la reina de Francia, María de Médicis (fig. 2). La reina le invita a instalarse en París. Esta relación con la soberana y la corte de Francia le permite contactar con grandes personalidades de la política y la diplomacia, y

le aporta una gran categoría internacional. Tarda unos tres años en terminar la decoración del palacio y después, animado por su éxito, en 1624 solicita al rey de España, Felipe IV, que le conceda las cartas de nobleza. El monarca accede a su petición y en junio de 1624 le concede el título de gentilhomme de la corte.

Entre 1625-1626 y 1627 realiza las tablas que servirán de modelos para los tapices del Monasterio de las Descalzas de Madrid, encargadas en 1625 por la gobernadora de los Países Bajos, Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, que había enviudado en 1621, tras la muerte de Alberto de Austria. La serie se titula *El triunfo de la Eucaristía* y en el Prado se conservan seis de las 20 tablas para modelos de los tapices (fig. 3).

En 1626 fallece su esposa Isabel Brandt y Rubens se dedica activamente a la diplomacia. En 1628 viaja a Madrid como diplomático enviado por la archiduquesa Isabel y se encarga de importantes asuntos oficiales. Además, Rubens se instalará en el alcázar y copiará obras de las colecciones reales —especialmente de Tiziano, entre otras *Adán y Eva*— y realizará retratos de la familia real, como el de *Felipe IV a caballo* —hoy perdido— y acabará teniendo una gran relación personal con el monarca.

En 1629 es enviado a Londres y trata con Carlos I asuntos relacionados con España, sin mucho éxito, pero tiene una buena relación con el rey inglés, quien le encargará la decoración del palacio de Withehall.

Regresa de nuevo a Amberes y en 1630 Rubens (fig. 4) se casa de nuevo, esta vez con una muchacha de sólo dieciséis años, Helena Fourment, sobrina de su primera mujer. Al principio de los años treinta realiza varios retratos de ella, sola o con sus hijos o con él mismo, como el magnífico retrato de la pareja que se conserva en Múnich, así como *El jardín del amor* del Museo del Prado, en el que también aparece el matrimonio. Al tiempo ejecuta pinturas realzando a grandes figuras históricas, como la *Entrada triunfal de Enrique IV en París*, *La apoteosis de Jacobo I* o

PAULUS PONTIUS
según Rubens
Retrato de María de Médicis (det.)
BNE ER/123 (192)



El cardenal infante don Fernando en Nordlingen. Una caso especial es el de las pinturas de las arquitecturas efímeras para la *Entrada de Fernando de Austria en Amberes*, que se reproducirá en grabados en la obra *Pompa introitus Ferdinandi*, publicada en Amberes, en 1641. Asimismo en esos años pinta varios paisajes y cuadros de costumbres, como *La kermesse*, del Louvre y *La danza de aldeanos*, del Prado. En 1635, con la salud algo mermada, Rubens realiza las pinturas que le había encargado Carlos I de Inglaterra para el palacio de Whitehall de Londres.

En estos años, entre 1636 y 1638-1639, realiza su gran obra para la Torre de la Parada, pabellón real de caza de Felipe IV. Como son muchas las pinturas colaboran con él otros artistas, como Jordaens, Quellinus y Cornelis de Vos, y para los animales Snyders y Paul de Vos, pero una parte importante son por completo de su mano. Al-

gunos de estos cuadros se conservan en el Museo del Prado: *El rapto de Ganimedes*, *Lapitas y centauros* (o *El rapto de Hiodamía*), *Mercurio y Argos*, *El nacimiento de la vía láctea*, *Orfeo y Eurídice*, *El rapto de Proserpina*, etc. Mientras, se retira a menudo a su palacio en el castillo Het Steen en Elewyt, cerca de Malinas, donde descansa con sus hijos. Quizá influido por dicho entorno, en esta década pinta también numerosos paisajes, afición que había tenido toda su vida.

En esta última época pinta una serie de cuadros y retoca *Ninfas y sátiros*, la mayoría de carácter mitológico, algunos encargados por Felipe IV a través del cardenal infante Fernando: *Diana y Calixto*, *El juicio de París*, *Diana y sus ninfas sorprendidas por sátiros* y *Perseo liberando a Andrómeda* que se conservan en el Museo del Prado, procedentes del antiguo alcázar y del Palacio del Buen Retiro. Al fallecer Rubens, Felipe IV

FIG. 3

SHELTE ADAMS À BOLSWERT
según Rubens
*Santa Clara y los defensores
de la Eucaristía*, (det.)
BNE INVENT/42157



FIG. 4

comprará, a través de su hermano, *El jardín del amor* y *Las tres gracias*.

En 1639 sufre un ataque que le paraliza parcialmente y aunque logra recuperarse algo y hacer testamento, fallece en Amberes el 30 de mayo de 1640.

Rubens es sin duda, por la calidad y la cantidad de su obra, el representante más importante de la pintura flamenca barroca y uno de los más grandes artistas de su época. Fue extraordinario dibujante y pintor que se formó copiando a los grandes maestros, especialmente italianos, como Tiziano, Caravaggio, etc., y otros grandes artistas.

El número de encargos que recibía le obligó a disponer de muchos ayudantes y discípulos que colaboraban en sus pinturas, pero él siempre era el autor de la composición y realizaba cuidadosos diseños de sus obras. Fue un artista internacional, ya que, además de ser el pintor de cámara de los gobernadores de los Países Bajos, Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia de España, trabajó para nobles italianos y para los reyes de Francia, España e Inglaterra. Gracias a la fuerte relación de Rubens con la corte española, el Museo del Prado conserva la mayor colección del mundo de obras del pintor flamenco, por lo que su producción ha sido conocida de primera mano en España y muy valorada. La influencia de su

PAULUS PONTIUS
según Rubens
Retrato de Peter Paul Rubens (det.)
BNE ER/3111 (2)

pintura fue inmensa, no solamente sobre sus discípulos, sino también entre muchísimos artistas europeos de su época y de siglos posteriores.

Rubens y el grabado

Una circunstancia que colaboró mucho al conocimiento de la pintura de Rubens en toda Europa, además del hecho de que él viajara por varios países europeos y fuera un gran diplomático, fue el hecho de que gran parte de su obra fuera reproducida por grandes grabadores, y las estampas, de las que se hacían numerosos ejemplares, se distribuían rápidamente por gran parte de Europa y también en el nuevo mundo.

El único grabado firmado únicamente por Rubens fue *Santa Catalina*, basado en su pintura para la iglesia de los jesuitas de Amberes, de en torno a 1620. Se conservan tres estados de esta estampa, los dos primeros sin ninguna firma y el tercero solamente con nombre de Rubens, seguido de *fecit*. Algunos autores piensan que Rubens pudo grabar la plancha al aguafuerte y que otro artista la retocara con el buril. También, según algunos autores, Rubens pudo haber empezado al aguafuerte la plancha de *Anciana y muchacho con velas* –fue editada por el pintor y no tiene firma de grabador– y Vorsterman o Pontius terminarla con el buril.

Como se dijo anteriormente, hacia 1616-1617 Rubens tomó la decisión de que sus obras las reprodujeran expertos grabadores, bajo su total supervisión, e hizo una lista de los grabados que consideraba que se debían reproducir. Anteriormente algunos artistas habían grabado según pinturas suyas y Rubens decidió que se reprodujeran bajo su organización y control. Consultó este proyecto con su exmaestro Otto Vaenius, que había realizado muchas ilustraciones para libros y solicitó el privilegio para editar grabados en 1619-1620, para los Países Bajos españoles, Francia (10 años) y las Provincias Unidas (12 años). Él mismo eligió a los grabadores para la realización de su proyecto. Algunos fueron discípulos suyos y trabajaron directamente con él

en su taller, como Vorsterman y Pontius, por ejemplo, y otros se encargaban de la reproducción de las pinturas y la edición de las estampas. Normalmente hacía personalmente los dibujos preparatorios para los grabados y corregía los de los grabadores. También encargaba en ocasiones a su alumno Van Dyck –al que consideraba el más capacitado para esta tarea– que los hiciera. Se han conservado muchos dibujos preparatorios para los grabados más importantes, algunos realizados por Rubens o Van Dyck, otros por los propios grabadores y algunos anónimos.

Se cree que la primera pintura de Rubens que se reproducirá en grabados sueltos es *Judit cortando la cabeza de Holofernes*, que realizará **Cornelis Galle el viejo (1576-1650)**. Galle había realizado ya desde 1608, aproximadamente, algunas portadas y pequeñas ilustraciones según diseños de Rubens para libros de la imprenta Plantiniana, por lo que parece lógico que pensara en él. Parece ser que Rubens no quedó muy contento con el resultado de este grabado, incluso después de hacer varias correcciones a la plancha. Cornelis, nacido en Amberes, era hijo de Philip Galle, quien había sido su maestro en el grabado. Galle reproduciría bastantes grabados de Rubens, como *Séneca en el baño*, *La adoración de los Reyes*, *el Retrato de Isabel Clara Eugenia viuda*, etc., así como portadas e ilustraciones de libros según diseños del pintor. También su hermano, **Theodor Galle (1571-1633)**, grabó según Rubens. Aprendió la técnica con su padre y heredó su taller a la muerte de Philip. Su relación con Rubens viene de la mano de la realización de bastantes portadas e ilustraciones para la imprenta Plantiniana según diseños del pintor. Pueden destacarse un *Missale romano* y un *Breviarium*, entre otros. Asimismo, un hijo de Cornelis, **Cornelis Galle, el joven (1615-1678)**, hizo bastantes grabados según Rubens, como *El martirio de San Lorenzo*, que a veces son difíciles de distinguir de los de su padre.

Lucas Vorsterman (1595-1675) fue uno de los mejores grabadores que reprodujo las obras de Rubens. Nació en Zaltbommel y no se sabe quién fue su maestro, pero fue un grabador muy

precoz, pues graba ya en 1607, primero copiando a Cort, Goudt y Goltzius. Se cree que llega a Amberes en 1617 y entra en el taller de Rubens en 1618. En 1621 hay una gran disputa entre Rubens y el grabador que no ha quedado muy clara –posiblemente por razones de derechos de los grabados–. Debió de ser muy violenta, pues Rubens consigue de las autoridades una orden de protección. Su colaboración terminó aquí aunque su amistad resurgió posteriormente. Desde 1618 a 1621, es decir en unos tres años, el grabador pasó a las planchas las mejores pinturas que Rubens había realizado hasta entonces, entre otras, *Lot y sus hijas abandonando Sodoma*, *La adoración de los pastores*, *El descendimiento*, *La adoración de los Reyes con antorchas*, *El martirio de San Lorenzo*, etc. Después, en 1622, Vorsterman recibe el privilegio para editar en las Provincias Unidas durante seis años y siguió grabando obras según Rubens: *El combate de las amazonas*, por ejemplo. Los grabados de Vorsterman tienen una enorme calidad, pues era un buen dibujante, y muy perfeccionista, y poseía una extraordinaria técnica del grabado calcográfico.

Otro grabador que pasó a las planchas muchas pinturas de Rubens fue **Schelte Adams à Bolswert (1586-1659)** (fig. 5). Aunque nació en Friesland y trabajó primeramente en Ámsterdam, se le incluye en la Escuela flamenca por haber vivido casi toda su vida en Amberes, reproduciendo obras de Rubens y Van Dyck y trabajando en la imprenta Plantiniana de Amberes a partir de 1617, junto con su hermano Boëtius quien fue su maestro de grabado. En 1621 él y su hermano obtuvieron el permiso para grabar planchas y vender estampas. Ambos hermanos grabaron mucho según Rubens, especialmente Schelte, con unas ochenta estampas. Algunos grabados fueron encargados directamente por el maestro y otros los publicó él bajo su propio privilegio y con una dedicatoria a Rubens, y otros los publicaron Gilles Hendricx, Lauwers, y otros. Las pinturas más destacadas del pintor que reprodujo Bolswert fueron *La Asunción*, de la catedral de Amberes, *La adoración de los Magos*, del Louvre, *La conversión de San Pablo* y *La caza del león*, de Múnich, *Diana y sus ninfas volviendo de la*

caza, de Dresde, *La Sagrada Familia con Santa Ana*, del Museo del Prado, etc. Las planchas de Schelte Adams à Bolswert, grabadas según Rubens, principalmente con el buril con gran calidad, produjeron estampas que adquirieron grandes precios ya en su época.

Paulus Pontius (1603-1658) fue quizá el mejor grabador que trabajó con Rubens en su taller. Nació en Amberes el 31 marzo de 1603. Se formó primero con el pintor de bodegones y flores Osias Beert. Según Cornelis de Bie, fue Vorsterman el que ofreció las primeras enseñanzas de grabado a Pontius, quien llegaría a ser su mejor discípulo. En 1624 comienza a trabajar con Rubens y permanecerá con él hasta 1631, después sigue grabando obras de Rubens. En 1632, fecha en que terminaba el permiso de editar que tenía Rubens, Pontius recibe el derecho de estampar y vender grabados durante seis años. Entre los más destacados que realizó Pontius de pinturas de Rubens se pueden mencionar *La asunción*, *Susana y los viejos*, *Cristo con la cruz a cuestas*, *La presentación en el templo*, *Pentecostés*, *Thomiris* y *Ciro* y algunos retratos, como el autorretrato de Rubens, los retratos de Isabel Clara Eugenia, Alberto de Austria, Felipe IV, Fernando de Austria, el conde-duque de Olivares, etc. Pontius en ocasiones mejora incluso la calidad de los grabados de su maestro Vorsterman, mostrando una mayor elegancia de estilo.

Un caso especial en la reproducción de las pinturas de Rubens fue el grabador **Christophe Jegher (ca. 1578-ca. 1653)** quien grababa en madera, realizando xilografías de gran calidad y en ocasiones de grandes formatos. También utilizó la técnica del claroscuro, con varias planchas de madera estampadas en diferentes tonos. Estuvo en el taller de Rubens –éste aparece como editor en algunas estampas de Jegher– y grabó según sus pinturas, con la técnica de la xilografía: *El jardín del amor*, *Susana y los viejos*, *Cristo tentado por el diablo* y *La coronación de la Virgen* –según las pinturas de la iglesia de los jesuitas de Amberes–, *Sileno sostenido por un fauno y un sátiro*, *Hércules*, *El descanso en la huida a Egipto* (claroscuro), etc.



FIG. 5

Otro importante artista de Amberes que grabó según Rubens fue **Pieter de Jode el viejo** (ca. 1563-1634). Era hijo de Gerard de Jode, grabador y editor de estampas. Viajó a Italia donde produjo unos cuantos grabados, después estuvo en Haarlem, donde se cree que fue discípulo de Hendrick Goltzius. Asimismo hizo frecuentes visitas a París. En 1600 es registrado en la *Gilde* de San Lucas de Amberes como maestro grabador libre. Fue un artista muy fructífero que grabó según maestros italianos, holandeses y flamencos.

En Amberes grabó para la imprenta de Plantino y reprodujo obras de Vranck, Van Veen, Rubens —como *El matrimonio místico de santa Catalina* y varios retratos— y Van Dyck. Fue además un importante editor de estampas que obtuvo en 1603 el privilegio para editar durante cinco años.

Nicolaas Lauwers (ca. 1600-ca. 1652), posible discípulo de Pontius, es otro artista de Amberes que hizo varias copias de las pinturas de Rubens, algunas de mucha calidad, como *La adoración*

ADRIAEN LOMMELIN
según Van Dyck
Retrato de Schelte à Bolswert (det.)
BNE ER/123 (149)

de los Reyes, según el cuadro, actualmente en el Museo de Bruselas, y la estampa de la serie *El triunfo de la Eucaristía: El triunfo de la Nueva Ley*. Igualmente reprodujo varios retratos de Rubens. Fue también editor de estampas propias y de otros artistas, como Bolswert.

El pintor, discípulo de Rubens, **Willem Panneels (n. ca. 1600)**, fue además grabador al agua-fuerte. Nació en Amberes y en los años treinta grabó según Rubens: *Sileno borracho*, *La toilet de Venus*, *La Caridad romana*, *La adoración de los pastores*, *Juno y Júpiter*, etc. Varias de sus estampas las publicó Frans van den Wyngaerde.

Pieter Claesz. Soutman (ca. 1580-1657) es otro discípulo de Rubens. Aunque nació en Haarlem, donde probablemente se formó con Jacob Matham, estuvo con Rubens hacia 1616-1617 y en 1620 es registrado como ciudadano de Amberes, pero nunca ingresó en la *Gilde*. Fue un buen pintor con influencia de Rubens y Van Dyck, pero es más conocido por sus grabados según estos artistas que por sus pinturas. Según Rubens grabó varias escenas de caza, además de *Bacanal*, *La lamentación*, *Consagración de un obispo*, etc. Fue también un importante editor de estampas.

Jacob Louys (ca. 1595-1644) colaboró con Soutman y grabó según el holandés Jan Lievens, por lo que probablemente nació en Holanda. Grabó retratos según Soutman y reprodujo algunos grabados de Rubens, como *El descanso de Diana* y algún retrato.

Pieter van Sompel (ca. 1600-post. 1644) fue probablemente discípulo de Soutman en Amberes, con quien colaboró en muchas ocasiones. Después fue con él a Haarlem, en 1628, donde siguió grabando en colaboración con su maestro. Reprodujo varias pinturas de Rubens, como *Ixión engañado por Juno*, *Erichthonius en su cesto*, y *Cristo en Emaús*. Falleció en Haarlem.

Willem van der Leeuw (ca. 1603-1665?) nació en Amberes en 1603 y se formó también con Pieter Soutman, holandés de Haarlem, por lo que su estilo tiene mezcla de las escuelas flamenca

y holandesa. Trabajó al aguafuerte y al buril y reprodujo varias obras de Rubens, especialmente las de temática animalista, como *Caza de un hipopótamo* y *un cocodrilo*, y también varias obras religiosas.

Otros grabadores copiaron las pinturas de Rubens cuando el pintor ya había fallecido, pues su fama y la influencia de su pintura perduraron durante mucho tiempo, y las estampas según sus obras eran muy solicitadas. Por este motivo, los grabadores que trabajaron en la segunda mitad del siglo XVII continuaron reproduciendo las pinturas que habían gozado de más éxito.

Un ejemplo es **Alexander Voet (ca. 1635-1695)**, que en la segunda mitad del siglo XVII grabó con el buril bastantes planchas según pinturas de Rubens, tanto religiosas como mitológicas, como retratos. Nació en Amberes en 1635 y era hijo del grabador del mismo nombre. Fue también editor de estampas. Las pinturas más destacadas de Rubens que reprodujo fueron *Sátiro y Bacante*, *Crucifixión de San Andrés*, *Muerte de Séneca*, *Sagrada Familia con Santa Ana* y *Judit con la cabeza de Holofernes*.

Richard van Orley (1663-1732) trabajó a caballo de los siglos XVII y XVIII, cuando todavía la obra de Rubens era muy valorada. Nació en Bruselas y fue pintor, dibujante y grabador al aguafuerte. Colaboró en ocasiones con su hermano Jan, quien fue el dibujante del principal grabado de Richard según una pintura de Rubens, *La caída de los condenados*. Grabó también según el pintor, *Sileno borracho*.

El caso del francés **François Ragot (1638-1670)** es algo especial, pues al trabajar en París no copió directamente las pinturas de Rubens, sino que lo hizo a través de estampas de otros grabadores, como los Bolswert, Pontius, Vorsterman, Galle, etc. Publicó la mayoría de sus estampas en París, editadas por él mismo y por Pierre Mariette. Sus buriles tienen mucha calidad y muestran que las copias de los grabados según pinturas de Rubens tenían mucha demanda en Francia. Realizó grabados según las siguientes

pinturas de Rubens: *Thomiris y Ciro*, del Museo del Louvre, *La adoración de los Magos*, del Museo de Bruselas, *El Triunfo de la Iglesia*, del Museo del Prado, *La conversión de San Pablo*, *Cristo con la cruz a cuestas*, etc.

Hubo otros muchos grabadores del siglo XVII que también reprodujeron obras de Rubens, aunque en menor cantidad, como Jean-Baptist Barbé, Coenrad Waumans, Antony van der Does, Jacobus Neeffs, Pieter de Bailliu, Jan Müller, Jonas Suyderhoff, Wenzel Hollar, el español, Pedro Rodríguez, etc., y algunos otros artistas más que harían excesivamente extensa esta relación.

En general, las obras que más se reprodujeron fueron las de carácter religioso, pues debían de ser las más demandadas, debido a la importancia de la Contrarreforma en Flandes, a la que Rubens contribuyó en gran medida con sus obras, tanto pictóricas como diseños para grabados en libros. También se pasaron al grabado muchos de sus autorretratos y otros retratos, pues en esa época este género se desarrolló enormemente y casi todos los personajes de alguna importancia quisieron tener el suyo. Un ejemplo de esto puede ser la *Iconografía*, del discípulo de Rubens, Van Dyck.

Entre sus pinturas, las que realizó en su taller de Amberes fueron las que más se pasaron al grabado, allí era donde trabajaban algunos de los grabadores y donde Rubens controlaba todo el proceso de creación de las planchas, y en ocasiones hacía también el papel de editor. De otras pinturas que Rubens realizó fuera de Amberes existen menos estampas, pues no se reprodujeron de forma organizada y controlada, sino que fueron iniciativa de los propios grabadores o solicitudes de los clientes. Como curiosidad se puede indicar que de las pinturas realizadas por Rubens para la Torre de la Parada, pabellón de caza de Felipe IV, no se ha localizado en España ningún grabado, aunque los cuadros se conservan en el Museo del Prado.

En cuanto a los grabadores del siglo XVII que reprodujeron obras de Rubens, hubo dos corrien-

tes bastante claras: por un lado los de Amberes que procedían de la tradición flamenca del siglo XVI, con familias como los Galle, los Collaert o los De Jode y otros artistas establecidos en Amberes, y otra corriente que procedía de la Escuela holandesa –aunque la mayoría de los artistas trabajaran principalmente en Amberes–, con influencia de Goltzius y la Escuela de Haarlem y de otros grandes artistas neerlandeses, como Lucas van Leyden y Abraham Bloemaert. En la primera destaca principalmente el uso del buril si bien en muchos casos se combinara con el aguafuerte, y en la corriente holandesa se utiliza más el aguafuerte puro y en ocasiones la xilografía.

Rubens y Van Dyck contribuyeron enormemente en la adquisición de la gran calidad técnica de los grabadores de los Países Bajos en el siglo XVII. La supervisión personal del proceso de creación de las planchas según sus dibujos y pinturas y la gran exigencia de los resultados hicieron que los grabadores se esforzaran en gran manera para mejorar su calidad. Debido a la complejidad de algunas composiciones y al reto de tener que reproducir las diferentes tonalidades pictóricas, ambos artistas consiguieron que la técnica de estos grabadores mejorara y se despertara entre ellos una gran competitividad por lograr los mejores resultados. Por todo ello, el llamado grabado de reproducción –sería mejor llamarlo de transmisión, ya que se trata de pasar unas imágenes de un medio artístico a otro– alcanzó una mayor categoría, pues mostró las dificultades que ofrece el trasladar a líneas más o menos gruesas los diferentes matices de las tonalidades pictóricas y cómo sólo con una extraordinaria técnica se podía conseguir.

Bibliografía:

Corpus Rubenianum, 1968. DÍAZ PADRÓN, 1995. DE-PAUW-LUIJTEN, 1999. BELKIN, 1998. *Velázquez, Rubens y Van Dyck*, 1999. GARCÍA SÁNCHEZ, 2001. *Guía de la colección «Rubens»*, 2011. MANDER, 2012. GARCÍA SANZ, 2014. *Rubens. El triunfo de la Eucaristía*, 2014. *La enciclopedia del Museo del Prado [en línea]*.

Peter Paul Rubens (1577-1640)

Santa Catalina / P. Paul Rubens fecit

[Amberes, s. n., ca. 1621]

Aguafuerte y buril, 296 × 198 mm

Firmada en la esquina inferior derecha.

Única estampa firmada por Rubens como autor.

3^{er} estado de tres. Los dos primeros sin firmar.

Este estado retocado con el buril.

Existen contrapruebas del primer estado en Londres y Nueva York.

Según la pintura del techo de la iglesia de los jesuitas de Amberes de 1618-1620, pintado por Rubens. Aquí aparece una rueda en vez del cuerpo de Maximino.

Referencias: Hollstein, *Dutch and Flemish*, v. 20, p. 118, n. 1 (III). Vlieghe, 2000. *Corpus Rubenianum*, v. Saints 1, p. 116, n. 75.

BNE Invent/41979

Santa Catalina de Alejandría fue una mujer muy sabia y mártir, condenada a sufrir tortura en una rueda –que aparece en la imagen– por no querer renunciar a su fe. La rueda se rompió y la santa fue finalmente degollada.

Esta estampa es algo problemática respecto a su autoría, ya que, aunque está firmada por Rubens, muchos expertos piensan que podría ser de algún discípulo, quizá Van Dyck, o haber sido comenzada por Rubens al aguafuerte y terminada por otro artista con el buril. En todo caso, mientras no haya documentos que prueben lo contrario, se debe mantener su autoría al estar firmada por él.

La iglesia de los jesuitas de Amberes se comienza unos años después de la beatificación de san Ignacio de Loyola en 1606. El superior de la orden, François d'Aguilon, encargó a Rubens 57 pinturas para el techo de la iglesia que el pintor realizó entre 1618 y 1620. Estas pinturas se perdieron tras el incendio de 1718, aunque se conservan algunas copias, en óleos, dibujos y grabados. La mayoría de las imágenes ofrecen un *trompe d'oeil*, pues deben ser vistas desde abajo. Estas pinturas de Rubens fueron una de sus primeras aportaciones al movimiento de la Contrarreforma, del que el pintor fue uno de los más activos promotores.



Peter Paul Rubens (1577-1640)

Anciana y muchacho con velas / Pet. Paul. Rubens invenit et excud.

[Amberes], Pet. Paul. Rubens invenit et excud. Cum Privilegiis christianissimi serenissimae infantis et ordinum confederate, [¿entre 1620 y 1632?]

Aguafuerte y buril, 247 × 193 mm

Firmada en la esquina inferior izquierda.

Inscripción en la parte inferior: *Quis vetet appposito, lumen de lumina tolli, Mille licet capiant, deperit inde nihil.*

3^{er} estado de los tres descritos por Hollstein.

Se cree que la estampa fue realizada por Rubens al aguafuerte y terminada al buril por Pontius o Vorsterman, según los diferentes autores.

Según el cuadro de Rubens conservado en la colección de lord Ferversham.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 17, p. 163, n. 48 (III.) (Pontius).

La pintura de Rubens en la que se basa esta estampa, conservada en la colección de lord Ferversham, se cree realizada hacia 1616-1617 y es de sus pocas obras con una escena de género en un interior. Se caracteriza, sobre todo, por la utilización de la luz de la vela para crear los diferentes tonos de luces y sombras, con influencia del tenebrismo italiano.

Por esas fechas, Rubens empieza a pensar en reproducir sus pinturas por medio del grabado. Así que es probable que primero probara él mismo a hacerlo para examinar las posibilidades que ofrecían las diferentes técnicas, la mejor forma de llevarlo a cabo y quiénes serían los mejores grabadores para realizar esa labor.

Por ello, es probable, como piensan los expertos, que Rubens grabara la plancha al aguafuerte, la técnica más utilizada por los pintores-grabadores, y Pontius, o más posiblemente Vorsterman, que trabajó primero con él, la acabara con el buril.

BNE Invent/41978



*Quis vetet appposito, lumen de lumine tolli.
Mille licet capiant, deperit inde nihil.*

Pet. Paul. Rubens invenit et excul.

*Cum Privilegiis Regis
Christianissimi
serenissime infantis
et ordinum confederat.*



Cornelis Galle el viejo (1576-1650)

Judith cortando la cabeza de Holofernes / Cornelius Galle sculp.

[Amberes], Carolus Collaert excud. [entre 1620 y 1654?]

Buril, 555 × 380 mm

Firmado en la esquina inferior izquierda y a continuación los datos del editor.

2º estado, según Hollstein y 4º según otros autores, con las correcciones de Galle propuestas por Rubens.

Inscripción en el margen inferior en tres columnas de dos líneas: *Cediti Romani ductores... perniciem vna manus.*

Dedicatoria de Rubens a Jan van den Wouwer, en dos líneas: *Clariss.o et amicissimo viro D. IOANNI WOVERIO paginam hanc... PETRUS PAULLUS RUBENIUM promissi iam olim veronae à se facti menor DAT DEDICAT.*

Grabada por Galle según un dibujo anónimo, corregido por Rubens, conservado en el Museo Nacional de Estocolmo, y según una pintura destruida, que perteneció a la colección de madame Brun en Niza, y que se cree que fue realizada entre 1600 y 1610.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 7, p. 49, n. 31 (II). *Corpus Rubenianum*, v. 3, pp. 163-164, n. 50c, fig. 112.

BNE Invent/1944

La estampa describe el momento en que Judith corta la cabeza de Holofernes en presencia de su sirvienta y un grupo de angelitos en la parte superior. Esta escena bíblica, muy utilizada en el arte en los siglos XVI y XVII, representaba la lucha contra la tiranía.

La pintura se conoce también como *La gran Judith*, por su tamaño, en comparación a otra de Rubens del mismo asunto, más pequeña.

Cornelis Galle nació en Amberes en 1576, su padre, Philip Galle, fue su maestro en el arte del grabado, quien era grabador y editor en Amberes. Cornelis viajó a Italia y en Roma grabó según artistas italianos. A su regreso a Amberes ingresó en el Gremio de San Lucas en 1610.

Galle había grabado ya algunas portadas e ilustraciones de libros según diseños de Rubens, desde 1608, para la imprenta Plantin-Moretus. Se piensa que por eso el pintor lo eligió a él para ejecutar esta estampa, que se cree que fue el primer grabado del proyecto de Rubens de pasar a las planchas sus mejores pinturas. Probablemente, esté realizado hacia 1616 pero el primer estado no se publicó hasta 1620, cuando Rubens obtuvo el privilegio para editar.

Las primeras pruebas de la estampa no fueron del gusto de Rubens, que corrigió algunas cosas hasta lograr el resultado final, como se advierte en el dibujo de Estocolmo.



Cedite Romani duces, cedite Graii:
Obtruxit vestris semina lumbibus.

Vestra fuit magna victoria parva virum vi.
Et cessit laudis pars bona militibus;

Barbarus unius dextra cadit Induperator.
Defendit patrie perniciem una manus.

Clariss. et amiciss. viro D. IOANNI WOPPERO paginam hanc auspiciis promissis suorum operum
typis aeneis expressam PETRUS PAULUS RUBENS promissi iam olim Verine a se facti memor DAT DICAT.

Cornelis Galle el joven (1615-1678)

Martirio de San Lorenzo / C. Galle

[¿Amberes, s. n., entre 1635 y 1650?]

Aguafuerte y buril, 242 × 144 mm

2º estado.

Título: S. LAURENTIUS. Firmado a la derecha del margen inferior.

Según la pintura de Rubens realizada hacia 1615 para la iglesia de Notre Dame de la Chapelle de Bruselas, que se conserva en el Schleissheim Schloss de Múnich (Inv. 338).

Copia invertida del grabado de Vorsterman de 1621, y en el mismo sentido de la pintura original de Rubens.

Un dibujo atribuido a Van Dyck y retocado por Rubens en el Metropolitan Museum de Nueva York.

Referencias: *Corpus Rubenianum*, v. Saints II, pp. 107-108, n. 71-72. (Vorsterman). Wijngaert, 1940, p. 55, n. 276 bis (Galle).

Durante toda su trayectoria artística Rubens tuvo a Tiziano como una de sus principales referencias, tanto en los aspectos compositivos como en la vistosidad de su colorido. Pudo así inspirarse para este cuadro en la pintura de Tiziano del *Martirio de San Lorenzo*, de la que hay dos versiones, una en la iglesia de los jesuitas de Venecia y otra en el Monasterio de El Escorial. Aunque su composición es algo diferente, en la iconografía y el color sí se advierte esa influencia.

Esta pintura de Rubens, ejecutada hacia 1615, fue realizada poco después de los dos grandes trípticos de la catedral de Amberes, *La elevación de la cruz* y *El descendimiento*, que le dieron muchísima fama y le brindaron numerosos encargos.

Wijngaert atribuye la estampa a Cornelis Galle, junior. Los trabajos del padre y el hijo, que fueron coetáneos durante varios años, a veces son difíciles de distinguir. En muchas ocasiones Galle hijo, añade a su nombre, junior, pero no siempre.

La BNE conserva también el grabado de Vorsterman (Invent/2457) en que se basa Galle.

BNE Invent/35514



S. LAVRENTIVS.

C. Gall.

Lucas Vorsterman (1595-1675)

Lot y sus hijas abandonando Sodoma / P. P. Rubens pinxit, Lucas Vorsterman sculp et excud. A° 1620

[Amberes], *Cum privilegijs Regis Christianissimi, Principum Belgarium, & Ordinum Bataviae. Lucas Vorsterman sculp et excudit, A° 1620*

Buril, 327 × 388 mm

Firmada por Rubens en la esquina inferior izquierda y por Vorsterman en la inferior derecha, bajo la dedicatoria.

Dedicatoria en el margen inferior de Rubens a Jan Brant: *ERVDITIONE ET PROBITATE... IOANNE BRANTIO... PETRUS PAVLVS RVBENS GENER OBSERVANTIAE ERGO D. D.*

2º estado de dos. El primero antes de toda letra.

Según la pintura de Rubens (1615-1616) conservada en el The Ringling Museum de Sarasota (Florida). Dibujo preparatorio atribuido a Van Dyck, corregido por Rubens, en el Museo del Louvre de París.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 49, p. 9, n. 1 (II).

BNE Invent/2458

La imagen representa un episodio bíblico de la vida de Lot. Dios castiga a Sodoma y Gomorra con su destrucción y Abraham intercede para que su sobrino Lot y su familia puedan huir antes de la destrucción de Sodoma.

El autor de la estampa, Lucas Vorsterman, fue uno de los mejores grabadores que reprodujo obras de Rubens, ejecutados con una gran calidad técnica. Nació en Zaltbommel y se desconoce quién fue su maestro, pero fue un grabador muy precoz, pues ya en 1607 graba, copiando a Cort, Goudt y Goltzius. Tampoco se sabe la fecha exacta de su llegada a Amberes, pero sí que en 1617-1618 entra en el taller de Rubens. Se casó en 1619 y al año siguiente nació su hijo Lucas, que fue apadrinado por el maestro. En 1620 fue registrado como maestro libre en la *Gilde* de San Lucas de Amberes.

Desde 1630 colaboró en la *Iconografía* de Van Dyck con bastantes retratos; también aparece el suyo, realizado al aguafuerte por Van Dyck.

En esos años y hasta 1621 permanece en el taller de Rubens y realiza varias estampas según sus cuadros, entre ellas esta que comentamos. Tras una gran disputa entre Rubens y el grabador, cuyo desencadenante es poco claro, el pintor consigue de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia una orden de protección. Esta colaboración terminó aquí, aunque su amistad resurgió posteriormente.

Aunque la estampa tiene la fecha de 1620 se cree que se hizo algo antes, pero no se publicó hasta esa fecha, cuando Rubens obtuvo el privilegio.

Algo más tarde, en 1622, Vorsterman recibe el privilegio para editar en las Provincias Unidas durante seis años, y sigue grabando obras según Rubens.



Lucas Vorsterman (1595-1675)

La Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juan / P. P. Rubens pinxit, Lucas Vorsterman sculp. et excud. A° 1620

[Amberes], *Cum privilegijs Regis Christianissimi, Principum Belgarium, & Ordinum Bataviae. Lucas Vorsterman sculp et excudit, A° 1620*

Buril, 269 × 202 mm, en hoja de 335 × 235 mm
3^{er} estado de cuatro. El primero antes de toda letra, en el segundo pone PEDEZ en lugar de PEREZ y el cuarto publicado por P. Schenk.

Firmada por Rubens en la esquina inferior izquierda y por Vorsterman en la esquina inferior derecha del margen.

El privilegio en la esquina inferior derecha de la imagen.

Dedicatoria de Rubens a la mujer de Nicolas Rocoix en el margen inferior: D. ADRIANAE PEREZ N. V. NICOLAI ROCCOXI EQVITIS CONIVGI. PETRVS PAVLVS RVBENS AVCTOR LVBENS MERITO DEDICA.

Invertida, según la pintura de Rubens del Art Institute de Chicago (ca. 1615). Dibujo retocado por Rubens, en el Museo del Louvre de París. La plancha original del grabado se conserva en la Calcografía del Louvre.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 43, p. 47, n. 43 (III). Hymans, 1972, p. 55, n. 44 (III).

BNE Invent/2461

La pintura original en la que se basa esta estampa tiene un bello colorido, con un fuerte color rojo en el vestido de la Virgen, y el grabado de Vorsterman es muy fiel a la composición de Rubens. El cuadro está realizado poco después de sus grandes obras para la catedral de Amberes, cuando su fama está cobrando un gran auge.

Rubens hizo muchas escenas de la Sagrada Familia, unas veces con santa Ana y otras con santa Isabel y san Juan niño, como en este caso, y otras con varios santos.

De la misma escena de esta obra, con santa Isabel y san Juan niño, hay varias versiones diferentes, una en el palacio Pitti, de 1614-1615, de la misma época que ésta, otra en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires de en torno a 1630.

En cuanto a la estampa de Vorsterman, pertenece a la misma época del grabado anterior, cuando el grabador estaba en el taller de Rubens (1617-1620) reproduciendo sus pinturas y que en 1620, al obtener el pintor el privilegio para publicar, se dieron a la luz.



Monogramista S. W. (Act. 1600-1650)

El descendimiento

[Amberes], NLauwers ex., [entre 1620 y 1650?]

Buril, 534 × 403 mm

Firmada S. W. en una piedra en la parte inferior. El nombre del editor en la esquina inferior derecha.

Copia invertida del grabado de Lucas Vorsterman de 1620, según el cuadro de Rubens de la catedral de Amberes de 1612-1614, en el mismo sentido de la pintura.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 43, p. 36, n. 31 (Vorsterman). Nagler, 1858-1879, v. 5, p. 89, n. 426.

BNE Invent/2555

Después de su regreso a Amberes en 1608, Rubens recibe diversos encargos importantes, entre ellos *La adoración de los Magos*, conservado en el Museo del Prado. En Flandes se vive una época próspera a partir de 1609 con la Tregua de los Doce Años y Rubens se casa ese año con Isabel Brandt y al año siguiente compra la casa que hoy es la Rubenshuis.

En 1611 recibe el encargo de pintar dos grandes trípticos para la catedral de Amberes, con las pinturas de *El alzamiento de la cruz* y *El descendimiento* como asuntos principales. Estas grandes obras, realizadas entre 1612 y 1614, son de lo mejor de sus pinturas religiosas, en las que confluyen su formación flamenca y la influencia del arte italiano, y que además le proporcionan una gran fama.

Años después el pintor decide que Vorsterman pase a la plancha el cuadro de *El descendimiento*. El grabado de Vorsterman está en sentido inverso a la pintura y esta estampa del Monogramista S. W. está en el mismo sentido que el óleo. No se conoce la fecha de la realización de esta copia, pero por los datos del editor, Nicolaas Lauwers, se sabe que está publicada en la primera mitad del siglo XVII.

Nagler describe el grabado pero no identifica al Monogramista, que muestra una gran calidad de ejecución.



Lucas Vorsterman (1595-1675)

El combate de las amazonas / Lucas Vorsterman fecit

Antverpiae, Kal. Ianuarij M. DC. XXIII Cum privilegijs Regis Christianissimi, Principum Belgarium, & Ordinum Bataviae, [Lucas Vorsterman, 1623].

6 estampas, buril, 428 × 420 mm, aprox.
En hojas de 675 × 460 mm

Firmada por Vorsterman en la esquina inferior izquierda. El nombre de Rubens en la dedicatoria.

Dedicatoria de Rubens a Alatheia Talbot, condesa de Arundel en el margen inferior en una línea: EXCELLENTMAE HEROINAE ALATHIAE TALBOT MAGNI COMITIS ARVNDELI... HANC AMAZONVM PVGNAM... PETRVS PAVLVS RVBENS L. M. D. D.

1^{er} estado de tres. En el segundo: A Paris chez van Merlen, y en el tercero esos datos borrados.

Según la pintura de Rubens conservada en la Alte Pinakothek de Múnich, realizada en 1616-1618. Dibujo de Van Dyck, retocado por Rubens, en la Christ Church de Oxford.

Las planchas grabadas por Vorsterman se conservan en la Calcografía del Louvre.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 43, p. 96, n. 100 (I). Hymans, 1972, p. 116, n. 92 (I). Depauw-Luijten, 1999, pp. 68-71, n. 4.

La obra fue encargada a Rubens por Cornelis van der Geest –retratado por Van Dyck–, rico comerciante de Amberes, para su galería de pinturas. Narra la victoria de los atenienses dirigidos por Teseo contra las Amazonas, dirigidas por su reina Hipólita. La obra se basa en las grandes pinturas de batallas de artistas italianos, como Leonardo, Giulio Romano o Tiziano.

En esa misma época pinta el techo de la iglesia de los jesuitas de Amberes y varias obras que se conservan en la Alte Pinakothek de Múnich, una mitológica, *El rapto de las hijas de Leucipo*, y *La caída de los condenados*. También realiza en esos años dos excelentes pinturas, en el Museo de Bellas Artes de Amberes, *La última comunión de San Francisco de Asís* y *La lanzada*.

Después de la disputa entre Vorsterman y Rubens, el grabador, en julio de 1622, consigue de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia el privilegio para publicar estampas durante seis años, y da a la luz esta grandísima imagen a partir de seis planchas.

BNE Invent/42057-42062



Lucas Vorsterman (1595-1675)

La adoración de los pastores / P. P. Rubens pinxit, Lucas Vorsterman sculp. et excud. A° 1620t

[Amberes], *Cum privilegijs Regis Christianissimi, Principum Belgarium, & Ordinum Bataviae*, Lucas Vorsterman sculp. et excud A° 1620

Buril, 290 × 445 mm

Firmada por Rubens en la parte inferior izquierda y por Vorsterman en la inferior derecha.

Dedicatoria en el margen inferior de Rubens a Petrus Venius: *PETRO VENIO... AMICISSIMO PETRVS PAVLVS RVBENS BENIVOLENTIS ... MERITO DEDIT DEDICAVITQVE.*

2º estado de dos, el primero antes de toda letra. La plancha se conserva en el Museo de Amberes.

Grabado invertido según la pintura de Rubens de la *predella* del retablo de la iglesia de San Juan de Malinas, actualmente en el Museo de Longchamps de Marsella. Dibujo retocado por Rubens en el Museo del Louvre de París.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 43, p. 15, n. 7 (II). Hymans, 1972, p. 70, n. 7. Depauw-Luijten, 1999, pp. 64-67, n. 3.

Las pinturas para la iglesia de San Juan de Malinas debieron de encargarse a Rubens en 1616 y él las realizó hacia 1617-1618. La estampa tiene la fecha de 1620.

Las pinturas incluían también una *Adoración de los Magos con antorchas*, que permanece en la iglesia de Malinas. Esta escena también fue grabada por Vorsterman (BNE Invent/2450).

Hay algunas diferencias entre la pintura de la *Adoración de los pastores* y el grabado, que tuvieron que ser aprobadas por Rubens, ya que éste supervisó la creación de la plancha, pues existe un primer estado con la dedicatoria a tinta de mano de Rubens.

Rubens realizó muchas pinturas, desde su primera época, sobre la adoración a Jesús, tanto de los Reyes Magos como de los pastores. Entre estas últimas se pueden destacar la de la Pinacoteca Cívica de Fermo –de hacia 1608–, la de la iglesia de San Pablo de Amberes –de hacia 1609–, la del Museo de Brunswick de 1619-1620, de fecha cercana a esta que comentamos, etc.

En el Museo de Bellas Artes de Cádiz se conserva una versión de este cuadro, depositada por el Museo del Prado y procedente del Museo de la Trinidad, atribuida anteriormente a Jordaens. La pintura tiene una buena calidad y es probable que fuera realizada en el taller de Rubens, algo después de la pintura original conservada en Marsella.

BNE Invent/2456



Schelte Adams à Bolswert (1586-1659)

Diana y sus ninfas volviendo de la caza / Pet. Paul Rubbens pinxit, S. a. Bolswert sculpsit.

[Amberes], Gillis Hendrickx excud Antverpiae, [¿entre 1640 y 1660?]

Buril, 310 × 357 mm

Firmado en la esquina inferior izquierda por Rubens y debajo por Bolswert.

El nombre del editor en la esquina inferior derecha. La fecha de edición de acuerdo a la actividad del dicho editor.

Inscripción en el margen inferior: *Sic vobis lassae... puellae: Conueniunt... feraeque bene.*

Grabado por Bolswert, invertido respecto al cuadro de Rubens (ca. 1615), conservado en la Galería de Dresde.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 3, p. 86, n. 288. *La obra maestra desconocida*, 2006.

BNE Invent/2393

La pintura de Rubens se cree realizada hacia 1615 y la plancha de Bolswert es probable que fuera grabada entre 1630 y 1659 para que la publicara el editor Gillis Hendricx, que está activo en esos años en Amberes.

Rubens hizo otra pintura de asunto parecido y mucho más famosa, la obra *Diana y sus ninfas sorprendidas por faunos* (1638-1640), aunque en ésta aparecen muchos más personajes y es una escena más violenta y con mucho más movimiento, así como *Diana y sus ninfas cazando*, de 1637, ambas en el Museo del Prado.

Schelte Adams à Bolswert fue uno de los grabadores que más pinturas de Rubens reprodujo. Se calcula un total de 85 obras. Nació en Friesland, se formó con su hermano mayor Boëtius y en 1607 ambos fueron a Ámsterdam y posteriormente, en 1610, a Amberes.

En 1617 los dos hermanos trabajan para la imprenta Plantin-Moretus y en 1621 Schelte recibe el privilegio para publicar estampas. Parece probable que en 1627-1628 Schelte y Boëtius vayan a Bruselas, pues colaboran en la obra *Academie de l'espée*, de Gerard Thibault, impresa allí en 1628.

Las estampas de Bolswert fueron publicadas por él mismo, Martinus van den Enden, Gillis Hendricx y Nicolaas Lauwers, principalmente.



Sic nobis lassae sint praemia fausta puellae:

*Id. Paul. Rubens, pinxit.
N. P. Pinx. fecit.*



Conveniunt epulis poma feraque bene

G. H. Pinx. fecit.

Schelte Adams à Bolswert (1586-1659)

La conversión de San Pablo / P. P. Rubens pinxit, S. a Bolswert sculp et excudit

[¿Amberes?], S. a Bolswert sculp et excudit, Cum Privilegio Regis... Serenissimae Infantis... Confederatum, [¿entre 1621 y 1626?]

Buril, 430 × 600 mm

Firmado por Rubens y S. A. Bolswert en la parte inferior.

Grabado por Bolswert, invertido, según el cuadro de Rubens (ca. 1620-1621), conservado en la Alte Pinakothek de Múnich.

Los datos de edición, en el centro de la parte inferior entre las firmas de los autores.

Estampa recortada, falta la inscripción del margen inferior.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 3, p. 80, n.196. Pérez Sánchez, 1977, pp. 86-169.

BNE Invent/2386

La imagen muestra el momento en que Saulo de Tarso, camino de Damasco, recibe una luz cegadora enviada por Cristo, cae violentamente del caballo y se queda ciego. Después de este impresionante episodio, Saulo recuperará la vista, se convertirá en Pablo y será uno de los principales defensores del Evangelio de Jesús.

La pintura tiene una gran fuerza, mucho movimiento, y refleja la habilidad de Rubens para reunir diferentes personajes y animales en un apretado espacio, en una composición diagonal. El pintor demuestra su conocimiento de la anatomía de los caballos como en otras pinturas suyas, de caza o de batallas.

Según manifestó Pérez Sánchez en su artículo «Rubens y la pintura barroca española», Rubens, a través de este grabado de Bolswert, influyó en varias pinturas del barroco español, entre ellas, las obras del mismo asunto de Murillo del Museo del Prado y de Francisco Camilo del Museo de Segovia. En la exposición en Londres de 2015 *Rubens y su legado*, también se muestra la pintura de Murillo como ejemplo de dicha influencia.

La fecha de edición (1621-1626) se ha deducido de los años en los que Bolswert tenía el privilegio para imprimir en Amberes.



Schelte Adams à Bolswert (1586-1659)

La adoración de los Magos / S. à Bolswert sc. P. Paulus Rubbens pinxit

[Amberes], Martinus vanden Enden excudit., [¿entre 1630 y 1654?]

Buril, 428 × 316 mm

Firmado por S. A. Bolswert y a continuación por Rubens en la esquina inferior izquierda.

Los datos de edición en la esquina inferior derecha.

Inscripción en el margen inferior:
ET PROCIDENTES ADORAVERVNT EVM.
Math. 2.

Según la pintura de Rubens del Museo del Louvre (ca. 1626-1629), invertido respecto al original.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 3, p. 72, n. 9.

BNE Invent/2396



El grabado de Bolswert, aunque invertido respecto al original, reproduce muy fielmente la magnífica pintura de Rubens del Museo del Louvre. Pintada hacia 1626-1629 en una época en la que el artista muestra una gran influencia de Tiziano y de la pintura veneciana en general, destaca por unas soberbias veladuras y un extraordinario colorido.

Rubens realizó bastantes versiones de este asunto de la infancia de Jesús. La más famosa es el cuadro del Prado de 1609 –terminado en 1628–, pero creó varias más, entre otras, *La adoración de los Magos con antorchas*, de la iglesia de San Juan de Malinas y *La adoración de los magos*, del Museo de Bellas Artes de Amberes, con muchas figuras y resaltando el aspecto exótico. Ambas con un formato vertical, al contrario de la pintura del Prado.

La estampa fue publicada por Martinus van den Enden, quien colaboró en varias ocasiones con Bolswert. Fue un importante editor de Amberes que publicó la primera edición de la *Iconografía* de Van Dyck y numerosas estampas de diferentes autores entre 1630 y 1654, fecha en que abandonó Amberes. Tuvo un hijo de su mismo nombre que falleció en 1674, grabador y editor, con quien ha sido confundido en algunas ocasiones.

PETER PAUL RUBENS
La adoración de los Magos, 1626-29
Óleo sobre lienzo
283 × 219 cm
Musée du Louvre (INV 1762)



Peter Paul Rubens (1577-1640)

La Sagrada Familia con Santa Ana

Óleo sobre lienzo, ca. 1630.

116 × 91 cm

Referencias: *Rubens*. Museo Nacional del Prado, 2010.

Museo Nacional del Prado (Inv. P1639)

La pintura original, conservada en el Museo del Prado, pertenece a las colecciones reales y estuvo en las estancias del Monasterio de El Escorial.

No está expuesta permanentemente en el Museo del Prado pero se mostró recientemente al público, en el año 2010, en la gran exposición *Rubens*.

Fue pintada hacia 1630, año en que Rubens se casa con su segunda esposa, Helena Fourment, una joven de tan solo dieciséis años, con la que tendrá cinco hijos y a la que retratará en varias ocasiones, como en el cuadro *El jardín del amor* (ca. 1631), conservado también en el Museo del Prado.

Como se dijo anteriormente al comentar *La Sagrada Familia con Santa Isabel* y *San Juan niño*, de Vorsterman, Rubens realizó bastantes pinturas de la Sagrada Familia, a veces con santa Ana, como en este caso, en varias ocasiones con santa Isabel y san Juanito y en otras con varios santos.



Schelte Adams à Bolswert (1586-1659)

La Sagrada Familia con Santa Ana / P. P. Rubens pinxit, S. à Bolswert fecit.

[París], A. Bon enfant excû cum Privilegio Regis, [ant. 1644]

Buril, 420 × 335 mm

Firmado en la parte izquierda del margen inferior por Rubens y S. A. Bolswert.

Los datos de edición en la esquina inferior derecha.

Inscripción en el margen inferior: *DILECTVS MEVS MIHI ET EGO ILLI. Cant. 2.*

La plancha se cree realizada entre 1631 y 1637. 2º estado de dos, el primero con el nombre de Bolswert como editor. Bonenfant es el nombre francés del editor Antoon Goetkint, que falleció en 1644. No se sabe exactamente en qué fecha se estableció en París.

Según la parte central del cuadro de Rubens (ca. 1630), conservado en el Museo del Prado, invertido respecto a la pintura.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 3, p. 79, n. 188.

BNE Invent/2410

17

Anónimo (s. XVII-XVIII)

La Sagrada Familia con Santa Ana / Rubens

[Amberes], Gaspar
[¿Huberti?, ant. 1752]

Buril, 415 × 322 mm

La firma de Rubens medio cortada en la esquina inferior izquierda. Sin nombre de grabador. Copia invertida del grabado de Bolswert, del cuadro de Rubens del Museo del Prado, en el mismo sentido de la pintura.

En la esquina inferior derecha: Gaspar (falta el resto) que se puede referir a Gaspard Huberti (m. 1752), editor de Amberes del siglo XVIII.

Inscripción en el margen inferior: *DILECTVS MEVS MIHI ET EGO ILLI. Cant. 2.* Igual a la del original de Bolswert.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 3, p. 79, n. 188 (Bolswert).

BNE Invent/2411

La estampa de Bolswert y esta copia son algo diferentes a la pintura de Rubens, pues las figuras aparecen de cuerpo entero mientras que en el cuadro están de medio cuerpo. Quizá Bolswert se basó en el grabado de Vorsterman mencionado [cat. 8] para completarlas, pues la imagen de la Virgen es bastante parecida, lo mismo que la cuna vacía a los pies de ésta.

La copia anónima es de buena calidad y muestra lo usual que era copiar las obras en las planchas en el mismo sentido del original, quedando invertidas al ser estampadas.

Al ser copiadas, como en este caso, la imagen quedaba como en la pintura original.



16.



17.

Schelte Adams à Bolswert (1586-1659)

El triunfo de la Eucaristía sobre la idolatría / Pet. Paul Rubbens pinxit, S. à. Bolswert sculpsit.

[Amberes], Nicolaus Lauwers Excudit Antverpiae cum privilegio, [¿entre 1630 y 1652?]

1 estampa con dos planchas, buril, 1200 × 900 mm, aprox. 637 × 431 mm cada plancha.

Firmado en la esquina izquierda del margen inferior por Rubens y S. A. Bolswert.

Inscripción en el margen inferior en dos columnas de dos versos: *Cede Deo mala... orbe DEVS.*

Dedicatoria bajo la inscripción:
SERENISSIMO... LEOPOLDO GVLIELMO
ARCHIDVCIAVSTRIAE...PETR.
HANNECARTDEDICABAT.

Grabado por Bolswert según la tabla de Rubens, que se conserva en el Museo del Prado, que sirvió de modelo para el tapiz.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 3, p. 80, n. 194. Lafuente Ferrari, 1977, pp. 203-209. *Rubens. El triunfo de la Eucaristía*, 2014.

BNE Invent/3654

Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos, a la muerte de su esposo el archiduque Alberto de Austria en 1621, quiso ingresar en el Monasterio de las Descalzas, pero el rey Felipe IV consiguió que desistiera de su idea. A cambio, en 1625 encargó a su pintor de corte, Rubens, que hiciera los modelos para unos tapices para el monasterio.

Entre 1626 y 1627 Rubens realizó unos pequeños bocetos que se conservan en el Museo Fitzwilliams de Cambridge y luego unos modelos que consistían en 20 tablas de roble que formaban la serie *El triunfo de la Eucaristía sobre la idolatría*. Seis de esas tablas se conservan en el Museo del Prado. Esas tablas fueron copiadas en unos cartones que sirvieron de modelos directos para los tapices, tejidos en lana y seda por la Manufactura de Bruselas para el Monasterio de las Descalzas, donde se encuentran en la actualidad.

El resto de las tablas se conservan fuera de España, en parte en museos de Florida.

Recientemente, en 2014, las tablas del Museo del Prado se han restaurado y se han expuesto al público.

Esta estampa reproduce uno de los tapices principales (N. inventario: 00610319), cuya tabla se conserva en el Museo del Prado.

Bolswert hizo otros dos grabados de la serie de los tapices, *Los cuatro evangelistas* y *Santa Clara y los defensores de la Eucaristía*, igualmente publicados por Lauwers, de los que se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional (Invent/42156 e Invent/42157), también dedicados a Hannecart.



Tapiz según modelos de Rubens.

El triunfo de la Eucaristía sobre la Idolatría

500 × 600 cm

Monasterio de las Descalzas Reales
(Patrimonio Nacional) (INV 610319)



Nicolaas Lauwers (ca. 1600-ca. 1652)

El triunfo de la Nueva Ley / Petr. Paul Rubbens pinxit, Nicolaus Lauwers sculpit...

[Amberes], *Nicolaus Lauwers sculpsit et excudit Antverpiae Cum privilegio*, [¿entre 1630 y 1652?

1 estampa en dos planchas, buril,
1600 × 900 mm aprox., 640 × 460 mm
cada plancha.

Firmado por Rubens en la esquina inferior
izquierda y por Lauwers en la inferior derecha.

Inscripción en el margen inferior en cuatro
columnas de dos versos: *Sic vehitur NOVA
LEX ... corde fouerem fidem.*

Dedicatoria bajo la inscripción:
*SERENISSIMO... LEOPOLDO GVLIELMO
ARCHIDVCI AVSTRIAE DEDICABAT...
PETR. HANNECART SENATOR
ANTVERPIAN.*

Grabado por Lauwers según el modelo de
Rubens para uno de los tapices del Monasterio
de las Descalzas Reales de 1626-1627.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*,
v. 10, p. 41, n. 15. Lafuente Ferrari, 1977,
pp. 203-209. *Rubens. El triunfo de la Eucaristía*,
2014.

Esta estampa reproduce otro de los tapices grandes del Monasterio de
las Descalzas, cuyo modelo no se conserva en España.

Nicolaas Lauwers nació en Amberes donde llegó a ser un importante
editor; se cree que fue discípulo de Pontius. Grabó bastantes obras de
Rubens y de otros artistas.

Lauwers y Bolswert fueron muy amigos y éste, que era padrino de
bautismo de Maria, hija de Nicolaas, se fue a vivir con él y su familia
cuando falleció su hermano Boëtius, en 1633.

Ambos artistas colaboraron en la reproducción de estos modelos para
los tapices de las Descalzas Reales, Schelte, como grabador y Nico-
laas como editor y grabador de alguna de las estampas.

Los dos grabados están dedicados por el senador de Amberes, Peter
Hannecart, al archiduque Leopoldo Guillermo de Austria, por lo que
debió de ser aquél el autor del proyecto de reproducir las obras.

BNE Invent/3655



Paulus Pontius (1603-1658)

Presentación en el templo / P. Rubens invent ; P. Pontius sculpsit A° 1638

[Amberes], *Cum Privilegiis Regis Christianiss. Principum Belgarum et Ordinis Batavia*, A° 1638

Buril, 632 × 490 mm

Firmado en la esquina inferior izquierda por Rubens y Pontius y fechado.

Inscripción en la parte inferior derecha de la imagen: *Nunc dimitte servum... salutare tuum*.

2° estado de cuatro. El primero sin firmas ni inscripción, el tercero publicado por Huberti y el cuarto por C. van Merlen.

Grabado de Pontius basado en la parte central del ala derecha del tríptico del Descendimiento, de Rubens, de la catedral de Amberes, invertido respecto al original.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 17, p. 148, n. 4 (II).

BNE Invent/2473

La escena muestra el momento en que la Virgen entrega al Niño Jesús al anciano Simeón, en el templo de Jerusalén, para su presentación, como era preceptivo según la Ley de Moisés. San José, de rodillas, sostiene entre sus manos dos tórtolas, que era la ofrenda que se establecía para esta ocasión.

La pintura pertenece al ala derecha del tríptico del Descendimiento de la catedral de Amberes que Rubens pintó entre 1612 y 1614. La estampa describe un escenario más amplio, con más personajes que en la pintura, y es probable que Rubens hiciera el dibujo, ampliando su pintura para que lo grabara Pontius. Por este motivo se lee *Rubens invent*, en vez de *Rubens pinxit* como en otras ocasiones.

Paulus Pontius, conocido también como Paul Du Pont, nació en Amberes en 1603. A la temprana edad de trece años, en 1616, entró en el taller de Osias Beert. Después fue discípulo de Lucas Vorsterman, con quien aprendió el arte del grabado y en 1626-1627 figura en los registros de la *Gilde* de Amberes como maestro libre.

A partir de 1624 trabaja en el taller de Rubens hasta 1631, pero sigue reproduciendo grabados de Rubens hasta 1638, fecha en que termina el privilegio para publicar estampas que Pontius había obtenido en 1632 para seis años. Precisamente ese año terminaba el privilegio de Rubens.



Paulus Pontius (1603-1658)

Retrato de Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares / Ex Archetypo Velazquez,

P. P. Rubenius ornavit et Dedicavit. Paul Pontius sculp.

[Amberes, ¿Rubens?, 1626]

Buril, 610 × 437 mm

El nombre de Velázquez en la esquina inferior izquierda del plinto y en la inferior derecha el de Rubens. Más a la derecha, fuera del plinto, la firma de Pontius.

En la esquina inferior izquierda de la imagen: *Cum privilegio*.

Inscripción en el margen superior: *EXCELL. MUS DOMINVS GASPAR GVSMAN COMES OLIVARIENSIS... VIRTUTE EY FAMA INCLYTVS*.

Inscripción en la parte superior, sobre la estrella: *HESPERE, QVIS CAELO LVCET FELICIOR IGNIS?*

En una filacteria sobre el escudo de España: *PHILIPPI IV MVNIFICENTIA*.

Inscripción en el plinto en dos columnas de seis líneas de Gaspard Gervatius: *Baetis OLIVEFERAE debet cui sertae CORONAE... Gravitate Lepor: Clausa nec unius Prudentia finibus Orbis, /... Pacificas toto spargat in Orbe comas. / Casp. Gervatius lud.*

1^{er} estado, en que la perilla tiene el mismo largo que el alzacuellos.

Grabado por Pontius según retratos de Velázquez y ornamentación de Rubens. Sin fecha, se data en 1626.

El modelo de Rubens para el grabado se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bruselas.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 17, p. 176, n. 82 (I). Lafuente Ferrari, 1960, pp. 64-91. Bodart, 1977, n. 225.

Gaspar de Guzmán había nacido en Roma en 1587, cuando su padre era embajador de Felipe II en esa ciudad. Fue gentilhombre de cámara cuando Felipe IV era príncipe y al heredar éste la corona, pasó a ser su valido hasta 1643, año en que se retiró a Loeches, donde falleció.

El conde-duque apoyó al rey en su afán coleccionista y colaboró en sus adquisiciones de obras de arte.

Este es uno de los retratos más importantes de Pontius por estar basado en dos de los mejores artistas del Barroco, Velázquez y Rubens. La grisalla de Rubens se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bruselas, procedente de la colección del duque de Hamilton. Pontius se basó en esta grisalla para la ornamentación, pero cambió algo el retrato, que estaba basado en las pinturas de Velázquez de 1625 del Museo de San Paulo y de la Hispanic Society. Para el cambio se basó, además, en un nuevo dibujo de Velázquez enviado a Amberes para actualizar la imagen del conde-duque.

El grabado se data en 1626, año en que Pontius permanecía en el taller de Rubens, quien en esos años y hasta 1632, gozó de privilegio para publicar estampas.

BNE IH/4219/5 G 1



Paulus Pontius (1603-1658)

Retrato de Felipe IV, Rey de España / P. Paul Rubens pinxit

[Amberes], Gillis Hendricx exc. Ant. Cum privilegio, [¿entre 1645 y 1660?]

Buril, 450 × 335 mm

Firmado por Rubens en la esquina inferior izquierda. El nombre de Pontius en la dedicatoria.

Los datos de publicación en la parte inferior derecha.

Dedicatoria de Pontius a Felipe IV en el margen inferior: *D. PHILIPPO IV AVSTRIO HISPANIARVM INDIARVMQ. REGI CATHOLICO/... Hanc suae Maiestatis effigiem a se aeri incism dedicabat/ Paulus Pontius Antuerpenius// D. N. M. Q. E. // A° MDCXXXII.*

Grabado por Pontius en 1632, según composición de Rubens, probablemente realizada durante la estancia de Rubens en Madrid en 1628-1629.

Referencias: Páez, 1966-1970, p. 185, n. 2948-15. *Los Austrias*, 1993, p. 249, n. 247. Schneevooft, 1873, p. 173, n. 172. *El arte en la corte*, 1999, n. 106.

Felipe IV (1605-1665) tuvo una gran relación con Rubens durante bastantes años. En 1624, a instancias de Isabel Clara Eugenia, le concede el título de gentilhombre de la corte, por las actividades diplomáticas que había realizado desde 1622. En 1628 Rubens va a Madrid, donde permanece hasta 1629 y copia varios cuadros de las colecciones reales. Estrecha su relación con el rey, al que hace cinco retratos, entre ellos el que sirve de base a este grabado, así como el retrato de *Felipe IV a caballo*, hoy perdido.

El rey fue un gran coleccionista que adquirió numerosas obras de arte, especialmente para el alcázar y el Palacio del Buen Retiro, la mayoría de pintura italiana y flamenca.

Es probable que fuera durante esta estancia de Rubens en Madrid, en 1628, cuando el rey y el pintor acordaran el proyecto de ejecución de las cien obras para la Torre de la Parada, que Rubens, con la ayuda de varios discípulos, inició a partir de 1636. Cuando falleció el pintor, en 1640, Felipe IV compró en la almoneda varios cuadros que se conservan en el Museo del Prado, entre ellos la gran pintura *El jardín del amor*. Merced a esta afición del rey por la pintura flamenca y a su relación con Rubens, en el Museo del Prado de Madrid se conservan unas noventa pinturas del maestro, la mayor colección de obras de este extraordinario pintor albergadas en un museo.

IH/2948/15 G

Paulus Pontius (1603-1658)

Retrato de Isabel Clara Eugenia / *P. P. Rubens pinxit. P. Pontius sculpsit Cum Privilegiis*

[Amberes, s. n., ¿entre 1625 y 1626?]

Buril, 598 × 430 mm

Firmado en las esquinas inferiores:

*P. P. Rubens pinxit y P. Pontius sculpsit
Cum Privilegiis.*

Inscripción en el margen superior:

*D. ISABELLA CLARA EVGENIA
HISPANIARVM INFANS etc.*

Inscripción sobre la corona sostenida por dos
ángeles: *PROVIDENTIA AVGVSTA/ VT
SERVES VINCIS.*

Inscripción en una cartela en la parte inferior
en dos columnas de cuatro líneas, de ocho
versos de Gaspard Gervatius: *Caesaribus
proavis et magna nata PHILIPPO EVGENIA...
CLARA ISABELLA, tuis. C. Geruatius lud.*

Grabado por Pontius, invertido según la pintura
de Rubens conservada en la Galleria Palatina de
Florencia (Inv. 1890, n. 4263). Sin fecha,
se data en 1625-1626.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*,
v. 17, p. 180, n. 91. Páez, 1966-1970, pp. 730-733.
Dutuit, 1970, v. IV, p. 184, n. 36. Wurzbach,
1906-1911, p. 87. *El arte en la corte*, 1999, n. 84.

Isabel Clara Eugenia, infanta de España, hija de Felipe II, había nacido en 1566. Contrajo matrimonio con Alberto, archiduque de Austria, y gobernaron en los Países Bajos desde 1607, ambos hasta el fallecimiento de Alberto en 1621, e Isabel Clara hasta su muerte en 1633.

En 1609 se firmó la Tregua de los Doce Años entre Las Provincias Unidas de los Países Bajos, los archiduques y Felipe III, uno de cuyos efectos fue una época de bienestar y crecimiento económico y cultural que favoreció las artes. Los archiduques nombraron a Rubens pintor de cámara y le hicieron importantes encargos.

Cuando falleció Alberto en 1621, Isabel Clara no llegó a ingresar en el Monasterio de las Descalzas, como pensó en un principio, pero lo que sí hizo fue llevar siempre el hábito de las Clarisas, con el que aparece en este retrato. Además, la archiduquesa encargó a Rubens los 20 cartones para tapices con destino al Monasterio de las Descalzas Reales, cuyos modelos realizó el pintor entre 1626 y 1627.

IH/730/33 G



Paulus Pontius (1603-1658)

Cristo con la cruz auestas / Petrus Paul Rubens pinxit / Paulus Pontius sculpsit.

[Amberes, Paulus Pontius] *Cum privilegiis Regis Christianissimi Serenissimae Infantis et ordinum confederatum*. An. 1632

Buril, 610 × 460 mm

Firmado en la esquina inferior izquierda por Rubens y Pontius. El privilegio en la esquina inferior derecha.

Inscripción en tres líneas en el margen inferior:
IESVS BAIVLANS EXIVIT... interficerentur.
Luc. cap. 23.

2º estado de dos. En el primero se ve el pie derecho del niño de la esquina que aquí se ha borrado.

Grabado por Pontius, invertido según la pintura de Rubens del University of California Art Museum.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 17, p. 149, n. 8.

BNE Invent/2468

Este grabado de Pontius se basa en la pintura de Rubens que se cree realizada hacia 1626-1627, y conservada en la Universidad de California. El grabado está invertido respecto a la pintura, como la mayoría de los grabados de Pontius según el pintor flamenco.

Rubens realizó otra pintura del mismo asunto y de composición bastante similar, también invertida respecto a este grabado, que se conserva en el Rijksmuseum de Ámsterdam y se data hacia 1634-1635.

Hay partes muy parecidas en las dos escenas, como la del Cirineo sujetando la cruz y la Verónica secando el rostro de Cristo con un paño. Pero hay también diferencias manifiestas entre las dos imágenes, de manera que se trata de dos versiones diferentes de dos composiciones similares de un mismo asunto.

El francés François Ragot (ca. 1638-1670), que grabó muchas planchas según pinturas de Rubens, hizo una copia invertida de este grabado de Pontius, por lo tanto en el mismo sentido de la pintura, del que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España (Invent/8757).



Paulus Pontius (1603-1658)

La Asunción / Petrus Paulus Rubens pinxit / Paulus Pontius sculpsit

[Amberes, ¿P. P. Rubens?] *Cum privilegiis Regis Christianissimi Serenissimae Infantis et ordinum confederatum. Anno 1624*

Buril, 644 × 441 mm

Firmado en la esquina inferior izquierda por Rubens y Pontius. El privilegio en la esquina inferior derecha.

Inscripción en el margen inferior: ASSVMPTA EST MARIA IN CAELVM.

2º estado de dos. El primero sin completar. Se conserva una contraprueba de ese primer estado –probablemente retocada por Rubens– en la Biblioteca de la Universidad de Gante.

Grabado por Pontius, invertido, según la pintura de Rubens (ca. 1616-1618) conservada en el Museum Kunstpalast de Dusseldorf (n. 2309), procedente de la Kunstakademie de esa ciudad.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 17, p. 156, n. 26 (II). Rooses, p. 358. *Corpus Rubenianum*, v. VII, n. 41. *Pintura de los reinos*, 2010, p. 72.

BNE Invent/2467

Existen algunas diferencias entre el grabado y la pintura de Dusseldorf, aunque se advierte claramente que el grabado se basa en ella.

La pintura es rectangular y el grabado termina con forma de arco en la parte superior, donde aparece la figura de Cristo sobre nubes. Podría ser que el cuadro se cortara por esa parte superior o que Rubens, al diseñar el modelo para la estampa, la añadiera.

En Inglaterra se conserva un dibujo preparatorio con la parte superior en arco, atribuido a Pontius.

Rubens realizó posteriormente otra versión algo similar de este mismo asunto, en la gran pintura para la catedral de Nuestra Señora de Amberes, hacia 1624-1626, terminada también en arco en la parte superior.

El privilegio que figura en la estampa debe de ser el que tuvo el propio Rubens de 1620 a 1632 para publicar estampas, ya que el privilegio de Pontius no comienza hasta dicha fecha de 1632.

Pontius grabó, además de las estampas según Rubens, según otros pintores flamencos, destacando especialmente sus estampas basadas en Van Dyck, del que reprodujo varios grabados sueltos y 38 retratos de la *Iconografía*. Fue un extraordinario grabador, de gran elegancia, que incluso superó a su maestro, Vorsterman.

Falleció en 1658, habiendo grabado unas ciento sesenta planchas de los mejores artistas de los Países Bajos.



Christophe Jegher (ca. 1578-ca. 1653)

Cristo tentado por el demonio / P. P. Rub. delin. & exc. C. I. Christoffel Jegher sc.

[Amberes], P. P. Rub. delin. & exc. CVM PRIVILEGIIS, [¿entre 1630 y 1632?]

Xilografía, 335 × 440 mm

Firmado por Rubens en la esquina inferior izquierda y por Jegher con sus iniciales, C. I. y el instrumento de grabar en una piedra, y en la inferior derecha con el nombre completo. El privilegio en el centro del margen inferior.

2º estado de dos, el primero sin firmar y el tercero con la firma de Rubens cortada.

Grabado por Jegher según la pintura de Rubens del techo de la iglesia de los Jesuitas de Amberes (ca. 1618-1620), hoy destruida.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 9, p. 184, n. 6 (II). Le Blanc, 1854-1889, v. 2, p. 427, n. 6.

BNE Invent/425

Jesucristo, después del bautismo en el Jordán, se retiró al desierto y estuvo cuarenta días sin comer. Después de esto, se le apareció el demonio y, como muestra la imagen, le ofreció una piedra diciéndole: «Si eres hijo de Dios, di a esta piedra que se convierta en pan», y Jesucristo le contestó: «No sólo de pan vive el hombre».

Esta imagen pertenece a las pinturas de Rubens del techo de la iglesia de los jesuitas de Amberes. Como se dijo anteriormente, al comentar el grabado de santa Catalina, la iglesia se construyó años después de la beatificación de san Ignacio en 1606 y Rubens pintó el techo entre 1618 y 1620. El incendio que sufrió la iglesia en 1718 desgraciadamente destruyó las pinturas, por lo que los grabados de Jegher redoblan su interés.

No se sabe bien dónde nació Christophe Jegher, el autor de la estampa, ni la fecha exacta de su nacimiento, aunque se cree que nació en Alemania. Fue a Amberes en 1620 y allí trabajó con Rubens, quien tuvo concedido el privilegio para publicar estampas desde 1620 a 1632. Se cree que Jegher hizo las xilografías según sus pinturas al final de este periodo.

Jegher es una excepción entre los grabadores que reprodujeron sus obras, pues fue prácticamente el único que las grabó en planchas de madera. En algunos casos realizó planchas de gran formato como en *El jardín del amor*, y en otras utilizó la técnica del claroscuro, con varias planchas para producir estampas en color. En todos los casos, la calidad de las xilografías de Jegher es magnífica.



Christophe Jegher (ca. 1578-ca. 1653)

Descanso en la huida a Egipto, 1631 / P. P. Rub. delin. & exc. C. Jegher sculp.

[Amberes], P. P. Rub. delin. & exc. CVM PRIVILEGIIS, [¿entre 1630 y 1632?]

Xilografía en claroscuro con tres planchas,
460 × 600 mm

3^{er} estado de tres, con menos trazos oscuros
en las nubes de la derecha.

Firmado por Rubens en la esquina inferior
izquierda y por Jegher en la inferior derecha.
El privilegio en el centro del margen inferior.

Grabado de Jegher basado en la pintura de
Rubens *Descanso en la huida a Egipto con
santos* (ca. 1630-1631) conservada en el Museo
del Prado; con cambios respecto al cuadro
original.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 9,
p. 182, n. 4 (II). Le Blanc, 1854-1889, v. 2, p. 427,
n. 4. Strauss, 1973, pp. 338-339, n. 160b. Turner,
1996, v. 17, pp. 470-471.

BNE Invent/44344

El cuadro en que se basa este grabado es *Descanso en la huida a Egipto con santos*, conservado en el Museo del Prado que procede de la colección de Carlos I de Inglaterra. Se integró a las colecciones reales desde 1649.

El grabado no reproduce la parte derecha de la pintura, donde se encuentran los santos: san Jorge, santa Catalina y otra santa sin identificar, por lo que el cuadro es bastante más ancho. La imagen de la estampa está invertida respecto al original y hay otros detalles que los diferencian, como que sobre la Virgen hay un arco de flores con angelitos que tampoco está en el grabado y que a la izquierda, en el cuadro, se ve parte de un edificio. El ambiente también es diferente, ya que en el grabado los personajes se encuentran en plena naturaleza. Sí es muy similar el grupo de los angelitos jugando con el cordero, símbolo del sacrificio.

El grabado, al estar publicado por Rubens, tuvo que hacerse antes de 1633, pues 1632 es la fecha en que terminaba el privilegio del pintor para publicar estampas.

Aquí Jegher utiliza la técnica del claroscuro, que consiste en utilizar tres planchas de madera, una para las líneas del dibujo y dos para los tonos de color. Las planchas se estampaban sucesivamente y los colores se mezclaban en el papel. Estos colores solían ser de dos tonos diferentes de marrones o de verdes, pudiendo existir diferentes versiones de color de las mismas imágenes.



Christophe Jegher (ca. 1578-ca. 1653)

El jardín del amor (estampa 1) / P. P. RUB. delin. et exc. C. Jegher sc.

[Amberes], P. P. RUB. delin. et exc. Cum Priuilegiis, [¿entre 1630 y 1632?]

Xilografía, 465 × 605 mm

2º estado de tres. El primero sin las firmas y el tercero con la firma de Rubens cortada.

Firmado por Rubens en la esquina inferior izquierda y por Jegher en la inferior derecha.

Grabado de Jegher basado en la parte izquierda del cuadro de Rubens *El jardín del amor*, en el Museo del Prado, invertido respecto al original y con bastantes diferencias.

El jardín del amor (estampa 2) /

P. P. Rub. delin. & ex. C. Jegher sc.

[Amberes], P. P. Rub. delin. & exc. CVM PRIVILEGIIS, [¿entre 1630 y 1632?]

Xilografía 455 × 581 mm

2º estado de tres. El primero sin las firmas y el tercero con la firma de Rubens cortada.

Firmado por Rubens en la esquina inferior izquierda y por Jegher en la inferior derecha.

Grabado de Jegher basado en la parte central del cuadro de Rubens *El jardín del amor*, del Museo del Prado, invertido respecto al original y con bastantes diferencias.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 9, p. 189, n. 17 (II). Le Blanc, 1854-1889, v. 2, p. 428, n. 15. Díaz Padrón, 1977, pp. 982-987.

BNE Invent/43878-43879

Rubens se casó en 1630 con Helena Fourment, sobrina política de su primera esposa, que tenía solamente dieciséis años. Con ella tuvo cinco hijos —la última, póstuma, en 1641— y disfrutó unos años de felicidad en su casa de Amberes, donde se sitúa la escena del óleo en el que se basa este grabado. Se cree que en la obra, realizada en 1630-1632, colaboraron algunos artistas de su taller: en el fondo con el paisaje, aunque él creó la composición y pintó las figuras. En el Metropolitan Museum de Nueva York se conservan los dos dibujos preparatorios para las estampas —invertidos respecto a éstas—, atribuidos al taller de Rubens.

Según algunos autores Rubens sería el caballero que está de pie a la derecha en la primera estampa y su mujer la dama sentada a la derecha, justo debajo de la columna de la segunda estampa.

Después de la muerte de Rubens, en 1640, Jegher adquirió los tacos de madera y publicó nuevas ediciones de algunos de los grabados según las pinturas del artista. También grabó xilografías para ilustraciones de libros, como una *Pasión de Cristo*, un *Catecismo* y una obra con retratos de emperadores basados en Hubert Goltzius, obras publicadas en la imprenta Plantin-Moretus. Falleció en Amberes hacia 1653.



Willem van der Leeuw (1603-1665?)

Caza de un hipopótamo y un cocodrilo / P. P. Rubens invent. WDLeeuw fecit

Antverpiae, Cor van Merlen excud, [¿entre 1663 y 1723?]

Aguafuerte, 463 × 638 mm

Firmada por Rubens en la esquina inferior izquierda y en la inferior derecha por Van der Leeuw.

2º estado de cuatro. El primero sin firma de editor, el tercero publicado por C. Danckerst y el cuarto por F. de Witt.

Grabado por Van der Leeuw según la pintura de Rubens (ca. 1615-1616), conservada en la Alte Pinakothek de Múnich. Invertido respecto a la pintura original.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 10, p. 46, n. 11. *Corpus Rubenianum*, v. 28, pp. 118-122, n. 5.

BNE Invent/3633

El óleo fue pintado por Rubens por encargo de Maximiliano I de Baviera, para el palacio de Schleissheim, junto con otras tres escenas de caza. Las pinturas fueron llevadas a París como botín en las guerras de Napoleón y actualmente se encuentran en diferentes colecciones; *La caza del jabalí*, en el Museo de Bellas Artes de Marsella y *La caza de lobos y zorros* en el Metropolitan Museum de Nueva York, mientras que *La caza del león*, que figuraba en el inventario de Schleissheim de 1637, no se conserva.

Se piensa que en estas escenas Rubens pudo haberse inspirado —especialmente en la iconografía— en las composiciones para grabados de Jan van de Straet, artista flamenco instalado en Florencia que realizó una serie de caza de diferentes animales. Así como en las del italiano Antonio Tempesta, colaborador de Straet, quien hizo a su vez muchas estampas de animales y de escenas de caza que se difundieron por toda Europa.

Rubens fue un buen conocedor de la anatomía animal, especialmente la de los caballos, que pintó en muchas ocasiones, siempre con gran sensación de fuerza y movimiento. Además de estas cuatro escenas de caza para Maximiliano I, pintó también otras cacerías, y otras obras en que aparecían animales. Realizó además muchos dibujos con esta temática, de diferentes especies, que muestran su interés y conocimiento del mundo animal.

Leeuw nació en Amberes y fue discípulo de Pieter Soutman, a su vez, discípulo de Rubens. Grabó varias obras según este pintor y también reprodujo pinturas de Rembrandt y Lievens. El editor del grabado Cornelis van Merlen (1654-1723) era él mismo grabador y editó también las otras estampas de caza de Van der Leeuw según las pinturas de Rubens. Dos de estas tres estampas se conservan en la Biblioteca Nacional (Invent/3630-3631). También se conserva la estampa de la cuarta pintura, *La caza del león*, pero grabada y editada por Pieter Soutman (Invent/3683).



Pieter Claesz Soutman (ca. 1580-1657)

Bacanal o Sileno ebrio

[¿Haarlem, Soutman?, 1642]

Aguafuerte y buril, 430 × 492 mm

Faltan la fecha y las firmas por estar recortado.
Por esto mismo no se puede determinar el estado.

Inscripción en el margen inferior: [*Silenum Patrem Bacchi nutritium... tabella haec exhibit*]
Falta en este ejemplar por estar recortado.

Grabado por Soutman según la pintura de Rubens del Museo Hermitage de San Petersburgo, de 1615-1620, invertido respecto al óleo original.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 27, p. 230, n. 15. Schneevogt, 1873, p. 134, n. 135. Depauw-Luijten, 1999, pp. 383-384.

BNE Invent/2438

Rubens hizo varias pinturas en las que aparece Sileno, el padre de Baco, cuya ebriedad ha sido un asunto bastante descrito en la pintura barroca. Junto con éste del Hermitage, en esos años de 1615 a 1620, realizó otros dos cuadros más del mismo título: *Sileno ebrio* (ca. 1618), conservado en la Alte Pinakothek de Múnich, y *Sileno ebrio* (ca. 1620), en la National Gallery de Londres.

Pieter Soutman, el grabador de la estampa, nació en Haarlem ca. 1580. Fue pintor, dibujante grabador en metal y editor y discípulo de Jacob Matham, hijastro de Hendrick Goltzius. Fue a Amberes y trabajó en el taller de Rubens entre 1615 y 1616 y grabó cuadros suyos. En 1619-1620 era ciudadano de Amberes. De 1624 a 1628 trabajó para la corte polaca del rey Segismundo y después volvió a Haarlem, donde entró en la *Gilde* en 1633. Fueron discípulos suyos Pieter van Sompel y Jonas Suyderhoef. Murió en Haarlem en 1657.

Como indican Depauw y Luijten, Soutman editó varios grabados según Rubens en Haarlem, a partir de 1628, cuando regresó de Polonia.



De laetman (2) H. Platte 17

Jacob Louys (ca. 1595-ca. 1644)

El descanso de Diana / P. P. Rubens Pinxit. I. Louys Sculpsit

[Haarlem], P. Soutman Excud. Cum Privil. Sa. Cae., [¿entre 1628 y 1657?]

Buril, 337 × 400 mm

1^{er} estado

La firma de Rubens en la esquina inferior izquierda y la de Louys en la inferior derecha.

Los datos de edición más abajo a la derecha.

Inscripción en el margen inferior: *Suam Dianam in laboris suis... Jacobo van Campen Pictorum Celeberrimo, / P. Soutman Consecrat.*

Grabado por Louys según un cuadro en paradero desconocido, anteriormente en la colección de Carlos I (Rooses, 599).

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 11, p. 106, n. 4 (I). Le Blanc, 1854-1889, v. 2, p. 573. 3. Schneevogt, 1873, p. 122, n. 21. The British Museum http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?museumno=1873,0809.812

Como se indicó al comentar la estampa de Bolswert, *Diana y sus ninfas volviendo de la caza*, Rubens tuvo una especial predilección por el personaje de Diana, al que dedicó varias pinturas, como había hecho su admirado Tiziano. Además de las anteriormente mencionadas, pintó *Diana cazadora* (1617-1620) y *Diana y Calisto* (ca. 1635), ambas en el Museo del Prado.

La mayoría de sus pinturas sobre Diana las realizó en dos épocas diferenciadas, de 1615 a 1620 y de 1635 a 1640.

La pintura original de Rubens perteneció a la colección de Carlos I de Inglaterra, algunas de cuyas obras están en el Museo del Prado, pero esta pintura se encuentra en la actualidad en paradero desconocido.

Se sabe poco del grabador, Jacob Louys. Se cree que nació hacia 1595, probablemente en Amberes. Lo más seguro es que estuviera en Amsterdam, pues grabó según el holandés Jan Lievens y le publicaron estampas Clement de Jonghe y Nicolaes Visscher, editores de esa ciudad. Estuvo en Haarlem, donde colaboró con el grabador y editor Pieter Soutman. Grabó retratos según Soutman y algunos grabados de Rubens, algún retrato y este *Descanso de Diana*.

BNE Invent/2440



Willem Panneels (n. ca. 1600)

La toilet de Venus / *Excellentissimi Pictoris Petri Pauli Rubeni inve. Discipulus Guliel' Panneels*
/ *Antverpiensis Francofurti ad Moenum fecit 1631*

[S. l.], F. v. W. ex., [post. 1631]

Aguafuerte, 168 × 98 mm, en h.
de 196 × 124 mm

2º estado, el primero con la fecha 1630.

Firmado y fechado en el margen inferior.

Las iniciales de Frans van den Wyngaerde
como editor en la esquina inferior derecha.
Grabado por Panneels según Rubens.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*,
v. 15, p. 121, n. 23 (II). Le Blanc, 1854-1889,
v. 3, p. 138, n. 24.

BNE Invent/2928

Este grabado tiene semejanzas con varias pinturas de Rubens, aunque no está claramente basado en ninguna de ellas.

Se asemeja bastante a la pintura de Tiziano de la National Gallery de Washington titulada *La toilet de Venus* o *Venus ante el espejo*, de la que existe una copia de Rubens en el Museo Thyssen de Madrid. Se diferencia del grabado en que Venus está más de frente y falta la figura de la sirvienta. Existió otra versión de Tiziano del mismo asunto, hoy perdida, quizá más parecida a la copia de Rubens.

La pintura de Rubens que más se parece al grabado es *Venus ante el espejo* (ca. 1615-1616), de la colección del príncipe de Liechtenstein en Vaduz. La principal diferencia entre las dos obras es que en la pintura la sirvienta que acompaña a Venus es negra y en el grabado es una anciana. Quizá hubiera otra versión de Rubens de este asunto, más parecida al grabado, que no se conserva.

Como se indica en la inscripción, Willem Panneels fue discípulo de Rubens, trabajó en su taller. Había nacido en Amberes hacia 1600 y grabó, además de ésta, varias pinturas de Rubens, como *Sileno borracho*, *La Caridad romana*, *La adoración de los pastores*, *Juno y Júpiter*, etc. Se sabe que viajó a Fráncfort en 1631.

Como ocurre en este caso, la mayoría de sus estampas las publicó Frans van den Wyngaerde.



··Excellentissimi Pictoris. Petri Pauli Rubeni. invc. Discipulus Guilielm. Pannemaker
 ··Antuerpiensis. Francofurti ad Moenum fecit. 1671. ··F. 1. W. exc.

Pieter van Sompel (ca. 1600-post. 1644)

Ixión engañado por Juno / P. P. Rubens Pinxit. P. Van Sompel sculpsit

[¿Ámsterdam?], G. Valk Excud., [¿Entre 1698 y 1726?]

Buril, 260 × 334 mm

4º estado de cuatro. El primero sin nombre de editor, el segundo publicado por Soutman y el tercero por C. Visscher.

Firmado por Rubens en la esquina inferior izquierda y por Sompel en la inferior derecha. El nombre del editor bajo la firma de Sompel.

Grabado por Sompel, invertido según la pintura de Rubens de ca. 1615 conservada en el Museo del Louvre (RF 2121).

Dedicatoria de Soutman a Martin van den Heuvel en el margen inferior, que se conserva del segundo estado: *Viro Ingenis subtilitate... ex Toto affectu Benevolenter Inscribit.*

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 27, p. 205, n. 4 (IV). Le Blanc, 1854-1889, v. 3, p. 565, n. 34. The British Museum http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?museumno=1873,0809.816, R, 4.59.

BNE Invent/2924

Ixión, rey de los Lapitas, cortejó a Juno y ésta se lo contó a su esposo. Entonces Júpiter, según unas versiones –según otras fue Juno– dio a una nube la forma de la diosa para engañar a Ixión. Éste intentó ultrajar a Juno. Por ello, Júpiter castigó a Ixión a ser atado a una rueda en llamas que rodaba constantemente, lo que le causaba tremendos dolores. En la imagen se describe el momento en que Ixión intenta seducir a la falsa Juno mientras la verdadera se escapa de él.

La obra se cree pintada hacia 1615, época en que, hasta 1620, Rubens crea varias obras mitológicas, como *Sileno borracho*, *La toilet de Venus*, *El descanso de Diana*, *Diana y sus ninfas volviendo de la caza*.

La pintura, propiedad del Museo del Louvre, se encuentra actualmente en el Museo del Louvre-Lens, en Calais, que es un centro de exposiciones temporales con fondos del Museo del Louvre de París.

Sompel nació en Amberes y seguramente fue discípulo de Pieter Soutman, con quien viajó a Haarlem y colaboró en varias ocasiones. Reprodujo pinturas de Rubens y Van Dyck.

El editor, Gerrit Valk (1652-1726), nacido en Ámsterdam, era comerciante de estampas y de planchas de grabar, especializado en cartografía y también grabador. Fue autor de un retrato de Pedro Calderón de la Barca publicado en Madrid en 1718. Vivió bastantes años en Londres y hacia 1698 regresa a Ámsterdam, donde seguramente se editó esta estampa.



Pieter de Jode el viejo (ca. 1573-1634)

Coronación de Santa Catalina / P. Paulus Rubbens pinxit. Petrus de Iode sculpsit.

Antverpie, Joannes Meyssens excudit, [¿entre 1631 y 1634?]

Aguafuerte y buril, 431 × 322 mm

Firmada en el margen inferior, por Rubens a la izquierda y por De Jode en el centro.

Los datos de edición más a la derecha.

Inscripción en el margen inferior de dos líneas:
VIRGINEO CAPITE CATHERINAE...
D. PHILIPPO VAECX alias FOXIO.

Dedicatoria bajo la inscripción: *Sancti Anthony... ergo offer: Joannes Meyssens Pictor.*

Grabado por De Jode, invertido, según la pintura de Rubens conservada en el Museum of Fine Arts de Toledo (Ohio), realizada hacia 1631.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 9, p. 203, n. 65.

BNE Invent/1950

La pintura, por la que cobró 620 florines, la realizó Rubens para la iglesia de los Agustinos de Malinas hacia 1631. La escena representa el momento en que el Niño Jesús, en brazos de la Virgen, corona a santa Catalina de Alejandría en presencia de santa Marta, santa Apolonia y santa Margarita de Antioquia.

Santa Catalina nació en Alejandría en torno al año 290. Fue una mujer muy culta cuya historia cuenta Jacobo de la Voragine en su famosa *Leyenda dorada*. Cuando era muy joven se le apareció Jesús y Catalina se comprometió con Él en un matrimonio místico muy representado en el arte. Debido a ese matrimonio la santa es coronada por el Niño Jesús.

Catalina fue una santa mártir –por lo que sostiene la palma del martirio– mandada torturar en una rueda por el emperador de Oriente –Majencio o Maximino–. Como la rueda se rompió, finalmente Catalina fue degollada. Según cuenta la leyenda, su cuerpo fue trasladado por ángeles al Monte Sinaí, donde hay un monasterio dedicado a ella; la devoción por su figura creció mucho, especialmente en la época de las cruzadas.

Pieter de Jode el viejo fue uno de los mejores grabadores de la primera mitad del siglo XVII, como se advierte en la calidad de esta estampa. De una familia de grabadores-editores, nació en Amberes en 1563. Trabajó en Italia y luego estuvo en Haarlem, donde se cree que fue discípulo de Goltzius. También hizo varios viajes a París. En 1600 entra en la *Gilde* de Amberes como maestro libre y en 1603 recibe el privilegio para editar durante cinco años. Además de grabar según pinturas de Rubens colaboró en la *Iconografía* de Van Dyck y realizó otros grabados de pinturas de este artista y de algunos otros.

Joannes Meyssens (1612/13-1670), que publica la estampa, fue también pintor y grabador, aunque su principal labor fue como editor y comerciante de estampas en Amberes. Publicó una selección de retratos de la *Iconografía* de Van Dyck titulada *Images de divers hommes d'esprit sublime*.



VIRGINEO CAPITI CATHARINA IMPONE CORONAM, SPONSULA CHRISTE TVA EST, MATRIS AMICATVA.
 Claro Genere Virtute Ornatissimo Reverendoq. DOMINO D. PHILIPPO VAECX alias FOXIO
 Sancti Anthony Domus Praeceptorum Commendatorio, ac eiusdem Ordinis Commissario Generali, honoris et fauoris ergo. offert. *Joannes Meunier Pinxit.*
Sculp. G. B. Schreyer.

1950

Richard van Orley (1663-1732)

La caída de los condenados / P. Paulus Rubbens invent et Pinxit. Joes van Orley delineavit et Rich.

Van Orley fecit in aqua forti

[Amberes, s. n., ¿entre 1685 y 1700?]

Aguafuerte, 850 × 625 mm

El nombre de Rubens en la esquina inferior izquierda y los de J. y R. van Orley en la inferior derecha.

Inscripción en el margen inferior: *Ducun in bonis dies suas, et in puncto ad inferna descendunt. Job. Cap. 21°.*

Dibujado por Jan van Orley y grabado por Richard van Orley según la pintura de Rubens (ca. 1618-1620) conservada en la Alte Pinakothek de Múnich.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 14, p. 191, n. 1. Le Blanc, 1854-1889, v. 3, p. 120, n. 1.

BNE Invent/44141

La imagen muestra al arcángel san Miguel que aparece en la parte superior y a los condenados que descienden en caída vertiginosa.

Esta pintura en ocasiones se ha titulado *La caída de los ángeles rebeldes*, de forma incorrecta. Se conserva en la Alte Pinakothek de Múnich, procedente de la Galería de Dresde.

La estampa probablemente sea una copia del grabado de Vorsterman de la misma pintura realizado en 1621, invertido respecto a éste que está en el mismo sentido de la pintura de Rubens.

François Ragot hizo otra versión de esta misma estampa (BNE Invent/8762).

Van Orley nació en Bruselas de una familia de artistas y fue pintor, dibujante y grabador al aguafuerte. Se supone su estancia en Italia, ya que hizo una serie de dibujos de Roma. Junto a su hermano Jan realizó cartones para tapices de la Manufactura de Bruselas. También colaboró con su hermano en algunos grabados, como en este caso. Grabó otras planchas según obras de Rubens, como *Sileno borracho*, e hizo una serie de *Las ruinas de Bruselas* según Augustin Coppens y 16 dibujos sobre la vida de Carlos V.



François Ragot (1638-1670)

Thomiris y Ciro / P. Paulus Rubens Pinxit, Ragot fecit

[París], *Typis Petri Mariette, via Iacobe ad Insigne Spei*, [¿entre 1655 y 1657?]

Buril, 415 × 578 mm

Inscripción en latín en el margen inferior:
*SATIA TE SANGVINE QVEM SEMPER
SITISTI* y más abajo: *Thomyris Reyne...*
estant en vic.

Grabado por Ragot según la pintura de Rubens de ca. 1622-1623, conservada en el Museo de Bellas Artes de Boston, en sentido inverso de la pintura.

Una versión de Rubens del mismo asunto con menos personajes y en vertical, en el Louvre, 1620-1625.

Parece hacer pareja con otro grabado de Ragot según Rubens: *El juicio de Salomón* (BNE Invent/8758).

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 17, p. 160, n. 40 (Pontius). Schneevooft, 1873, p. 138, n. 18. *Espills de Justícia*, 1998, p. 234. *Peter Paul Rubens*, 2005, pp. 183-184.

BNE Invent/8760

La historia de Thomiris, reina de los masagetes y Ciro, rey de los persas, según cuenta Herodoto, comienza cuando ella le dice a Ciro que si su hijo, que era prisionero de los persas, es devuelto vivo, ella le entregaría toda su sangre. El hijo de Thomiris muere, hay una gran batalla entre ambos y el ejército de Thomiris derrota al de Ciro, que resulta muerto.

La pintura describe el momento en que Thomiris, en venganza por la muerte de su hijo, manda introducir en un odre con sangre humana la cabeza del derrotado rey de Persia y pronuncia estas palabras: «Satia te sanguine quem semper satisti» (Sáciate con la sangre que tú mismo siempre has derramado).

Se cree que la pintura, que tiene pequeñas diferencias con el grabado, fue encargada por la hija de Felipe II, la archiduquesa Isabel Clara Eugenia. La obra tuvo muchos dueños desde el siglo XVII hasta 1941 en que fue adquirida por el Museo de Bellas Artes de Boston, por 53.500 dólares (n. 41.40).

En esta pintura, Rubens utilizó como modelos para los pajes a sus hijos pequeños.

La estampa de Ragot es muy parecida al grabado de Pontius de 1630 y tiene la misma inscripción principal, por lo que Ragot se debió de basar en esa estampa y no directamente en el cuadro de Rubens. También se conserva en el Museo de Cleveland un dibujo preparatorio para el grabado de Pontius.

François Ragot fue un grabador francés que realizó muchas estampas según pinturas de Rubens, ya fallecido éste, copiándolas de los mejores grabadores que trabajaron con el pintor. Publicó la mayoría de sus estampas en París, a veces editadas por él mismo y otras por el editor Pierre Mariette, como esta estampa que comentamos. Sus buriles tienen mucha calidad y muestran que los grabados según pinturas de Rubens eran muy solicitados en Francia. Copió a Rubens principalmente a través de las estampas de Pontius, los Bolswert, Vorsterman y Galle.

Pierre Mariette el viejo (1603-1657) fue un editor muy importante de París a mediados del siglo XVII.



SATIA TE SANGVINE QVEM SEMPER SITISTI.

Thémistocle, Roy de la Grèce, vaincu par le Grand Cyrus, Premier Roy des Perses, luy fait cracher la Tarte et la fait avaler dans un vaisseau rempli de Sang. Histoire de ce Prince de Sang, depuis qu'il se jura de se faire gloire de vaincre.
 D. J. de la Roche. del. J. de la Roche. sculp.
 Paris chez la Citoyenne, au Salon de Peinture, vis-à-vis le Palais National.

Alexander Voet (ca. 1635-1695)

Sátiro y Bacante / *Pet. Paul Rubbens pinxit. Alex Voet iunior sculpsit et excudit Antverpiae*

[Amberes], *Alex Voet iunior sculpsit et excudit Antverpiae*, [entre 1655 y 1695]

Buril 400 × 470 mm

El nombre de Rubens en la esquina inferior izquierda y el de Voet en la inferior derecha.

Inscripción en el margen inferior en una línea:
*MERO ET LIBIDINI INDULGERE, ...
MEA VOLVPTAS.*

Grabado y editado por Voet según la pintura de Rubens de 1612-1614 conservada en la Schloss Schönbrunn de Viena, invertido respecto al original.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 52, p. 58, n. 10. *Rembrandt grabador*, 2010, pp. 20-21, n. 4. The British Museum http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?museumno=1873,0809.816.

La pintura original se conserva en Viena, en el Palacio Schloss Schönbrunn. Se fecha hacia 1618-1619 y pertenece al periodo de 1615 a 1620 en que Rubens realiza varias pinturas con esta temática mitológica de sátiros, faunos y ninfas, que retomará en su última época.

En la Alte Pinakothek de Múnich se conserva un óleo sobre tabla, *Dos sátiros*, con la figura principal de un sátiro con frutas en la mano muy parecido al de esta estampa, y detrás otro bebiendo.

En el Prado hay una copia que parece basada en este grabado más que en la pintura original de Rubens.

Alexander Voet junior era hijo del grabador del mismo nombre y nació en Amberes en 1635. Estuvo en Roma y trabajó principalmente en Gante y Amberes, donde entra en la *Gilde* de San Lucas en 1662. Grabó con el buril bastantes planchas según pinturas de Rubens, tanto religiosas como mitológicas, como retratos. También grabó paisajes según Jacques Fouquier. Fue asimismo un importante editor de estampas. Falleció en Gante en 1695.

BNE Invent/44137

Alexander Voet (ca. 1635-1695)

Martirio de San Andrés / Pet. Paul Rubbens pinxit. Alex Voet iunior sculpsit et excudit Antverpiae

[Amberes], Alex Voet iunior sculpsit et excudit Antverpiae, [entre 1655 y 1695]

Buril, 578 × 467 mm

El nombre de Rubens en la esquina inferior izquierda y el de Voet en la inferior derecha.

Inscripción en el margen inferior en una línea:
S. ANDREAS APOSTOLVS ET MARTYR

Grabado por Voet, invertido, según la pintura de Rubens conservada en la Real Diputación de San Andrés de los Flamencos, Fundación Carlos de Amberes de Madrid.

Sin fecha, se data hacia 1638-1639.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 42, p. 53, n. 6. *Corpus Rubenianum*, v. Saints 1, n. 62. *Maestros flamencos y holandeses*, 2014, pp. 18-19.

BNE Invent/2486

La pintura fue encargada a Rubens por Jan van Vucht, agente del impresor de Amberes Baltasar Moreto y fue legada a su muerte, en 1639, al hospital de San Andrés de los Flamencos de Madrid.

El hospital de San Andrés de los Flamencos fue fundado por Carlos de Amberes, flamenco residente en Madrid, y contenía también una capilla dedicada a san Andrés, patrón de Borgoña y de los caballeros del Toisón de Oro.

En su testamento Vucht encarga que se haga un marco para el cuadro por los ebanistas Abraham Lers y Juliën Beymar, que es el que conserva desde entonces.

En 1844 se suprimió el hospital, que se derrumbó en 1848, y la pintura se depositó en el Monasterio de El Escorial. En 1877 se construyó el edificio actual, sede de la Fundación Carlos de Amberes, y en 1891 el cuadro se colocó en la capilla, donde se encuentra actualmente. De 1978 a 1989 estuvo en depósito en el Museo del Prado.

Según cuenta la *Leyenda dorada* de Jacobo de la Voragine, san Andrés evangelizó Grecia y convirtió a Maximila, esposa del procónsul Egeas. Intentó también convertir a éste, pero Egeas, como Andrés no quiso renunciar a su fe, lo encarceló, torturó y mandó que lo crucificaran, atándole los pies y las manos a la cruz, en vez de clavarlos, para que su agonía fuera más larga.

Rubens se inspiró para su composición en la pintura que su maestro Otto van Veen había realizado para el altar mayor de la iglesia de San Andrés de Amberes.

Voet, además de estampas según pinturas de Rubens, publicó en Amberes un interesante álbum titulado *Petrus Paulus Rubbens delineavit*, cuya portada está firmada por Paulus Pontius, con ilustraciones de copias de dibujos anatómicos y cabezas de Rubens, posiblemente grabadas también por Pontius.



S ANDREAS APOSTOLVS ET MARTYR





II

Van Dyck

discípulo de Rubens y extraordinario retratista

ISABEL BOEGA VEGA

Antoon Van Dyck (Amberes, 1599-Londres, 1641)

Antoon van Dyck nació el 22 de marzo de 1599 en Amberes y falleció el 9 de diciembre de 1641 en Londres.

Según cuenta Bellori, su padre, Frans van Dyck, era comerciante de telas y su madre, Maria Cuypers, bordadora, quien descubrió las cualidades de Antoon para el arte. Lamentablemente ella murió en 1607, cuando Van Dyck aún era muy joven.

Con diez años, entre 1609 y 1610, Van Dyck fue discípulo de Hendrick van Balen, uno de los principales pintores de Amberes, especializado en cuadros de historia, con figuras a pequeña escala. Sus composiciones fueron muy copiadas y lo más probable es que Van Dyck trabajara en ellas, aunque nada tengan que ver con la pintura que más tarde caracterizará su obra. Van Balen le enseñó las técnicas básicas del oficio y le condujo hacia la Antigüedad clásica y el Renacimiento italiano y, posiblemente, fuera el primero en hablarle de Tiziano, Veronés y Tintoretto.

Cuando tenía catorce años, en 1613, realiza su propio retrato. Es uno de sus autorretratos más conocidos, de buena ejecución, y que hoy día se encuentra en la Academia de Viena.

Tras unos años de aprendizaje con Van Balen, en 1616-1617, entró en el taller de Rubens que, por entonces, era el pintor más conocido y prestigioso de Amberes y de quién asimiló la técnica y el estilo. Al principio, Rubens estaba contento de tener alguien como Van Dyck, capaz de dibujar sus composiciones y luego grabarlas; pero con el tiempo fue viendo que comenzaba a pintar como él y que podía llegar a convertirse en un fuerte competidor, por lo que, aprovechando que Van Dyck había pintado algunos retratos, le puso a realizar los encargos que llegaban de este tipo y, de esta manera, apartarle del resto de las pinturas.

Más adelante, Antoon dejó el taller de Rubens y en 1618 entró en el Gremio de San Lucas donde fue admitido como maestro con su correspondiente pago. Después de realizar su aprendizaje en Amberes decidió que era el momento de viajar a Italia para continuar con su formación, al igual que hicieran los grandes pintores flamencos.

En 1620 se marcha a Londres debido a la insistencia de Thomas Howard, gran coleccionista y apasionado del arte, y obtiene una pensión anual de cien libras por parte del rey. Pero las cosas no fueron como esperaba y en el mes de marzo regresó a Amberes, donde permaneció durante unos ocho meses mientras cerraba su taller.



FIG. 1

En octubre de 1621 llegó a Génova donde vivió con pintores y coleccionistas de arte flamencos. Fue presentado a la aristocracia de la ciudad, entre la que tuvo gran número de clientes y admiradores a los que realizó retratos que le darían gran renombre. A este éxito contribuyó la fama de Rubens, que había vivido y trabajado mucho en Génova y, también, que Van Dyck era visto como su sucesor. Pero consiguió realizar un nuevo tipo de retrato en el que los nobles aparecían con porte arrogante y figura esbelta, alejándose así del estilo de Rubens. Los retratos de cuerpo entero seguían los prototipos de Tiziano, aunque continuaban la tradición del retrato que se hacía

en la corte de los países nórdicos y en la corte de España. Debido a la relación comercial entre España y Génova algunos personajes le pedían a Van Dyck que los retratara al modo español. Este modelo se impuso en la pintura europea occidental, sobre todo en Inglaterra donde sirvió de inspiración a muchos artistas.

En febrero de 1622 se marchó a Roma donde estuvo hasta buena parte de 1623 dedicado a pintar los retratos de la aristocracia romana. Aquí fue bien acogido y se movió en los mejores ambientes de la sociedad, pero no convivió con los artistas flamencos que en ese momento estaban en Roma. Tal fue su actitud con ellos que estos lo consideraban ambicioso y soberbio, a lo que él les respondía diciendo que había ido para abrirse camino y demostrar su valía.

Desde Roma, desesperado por el vacío y el aislamiento de sus compañeros flamencos, se traslada a Florencia, donde conoce a Lorenzo de Médici, gran apasionado del arte y generoso mecenas, del que seguro pintó un retrato. También pasó por Bolonia y Parma, y pudo admirar los frescos de Correggio.

Finalmente, llegó a Venecia y allí pudo ver cumplido su sueño de admirar las grandes obras venecianas y estudiar las obras y los colores de su pintor favorito, Tiziano. En su *Cuaderno italiano* pueden verse dibujos de obras de Giorgione, Rafael, Guercino, Annibale Carracci, Giovanni Bellini, Tintoretto y Leonardo, aunque dedica la mayoría de sus páginas a Tiziano. Se conoce con este nombre el cuaderno que lo acompañó durante aquellos años en su viaje por Italia y en el que tomaba apuntes y realizaba bocetos de las obras clásicas que veía. Contiene los dibujos a pluma de las pinturas que estudió, sobre todo la veneciana y mayormente la obra de Tiziano. Hoy día este *Cuaderno* se conserva en el British Museum de Londres.

Allí copió y dibujó sus mejores composiciones, pero a lo que dedicó más atención fue a las cabezas y a los retratos, consiguiendo el buen colorido de los venecianos. Creó un estilo refinado

LUCAS VORSTERMAN
según Van Dyck (det.)
Retrato de Carlos I de Inglaterra,
BNE IBR/489

y elegante que caracterizó su obra durante toda su vida y, como hemos mencionado, un tipo de retrato propio.

De Venecia fue a Mantua, donde estuvo poco tiempo y conoció a los duques de Gonzaga. Luego volvió de nuevo a Roma y de aquí pasó a Génova, deteniéndose antes en Milán y Turín, donde lo recibieron los Saboya. Fue aquí donde conoció a la pintora Sofonisba Anguissola, con noventa años de edad, anciana y casi ciega, a la que Van Dyck hizo un retrato que se conserva en su *Cuadro italiano*. Mientras permaneció en Génova se dedicó a pintar retratos, pero sin dejar atrás los temas religiosos y mitológicos. Sus cuadros de formato grandioso representaban a la nobleza más importante que le encargaban retratos tanto individuales como de grupo, en los que Van Dyck pudo demostrar su habilidad para retratar niños, grupos familiares y hombres a caballo. Gracias a este trabajo reunió una buena cantidad de dinero con la que regresó a Amberes en 1627.

En un principio se dedicó a los cuadros de tema religioso, si bien la fama de retratista que había alcanzado en Italia le permitió entrar al servicio de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia de Habsburgo, hija de Felipe II. Fue de este modo como realizó retratos a casi todos los príncipes y grandes señores que por aquellos años se encontraban en Flandes, alcanzando sus obras una gran fama y que su nombre fuera conocido tanto en Flandes como en el resto de los Países Bajos.

En 1629 Van Dyck comenzó a relacionarse con el rey Carlos I de Inglaterra (fig. 1), quien mediante sir Endymion Porter compró el cuadro de tema mitológico *Rinaldo y Armida*. Gran mecenas y protector de artistas, Carlos I llamó a Van Dyck para que trabajara a su servicio, quien en abril de 1632 llegaba por segunda vez a Londres. Van Dyck sucedió a Rubens en este puesto, pero recibió más premios y riquezas que él, por lo que pudo vivir de manera espléndida y ostentosa. También el rey lo nombró caballero en St. James y le garantizó una renta anual de 200 libras, además de nombrarlo oficialmente «pintor principal al servicio de Sus Majestades».



FIG. 2

Carlos I de Inglaterra fue, como ya se ha apuntado, un gran mecenas y protector de artistas a quien gustaba tener en su corte pintores de diversas nacionalidades, sobre todo italianos y flamencos, siendo su pintor preferido Tiziano, y en Van Dyck veía a su heredero. Su producción fue tan masiva que tuvo que recurrir a la colaboración de ayudantes que, por lo general, pintaban los elementos secundarios de los retratos, como fondos y ropajes. Los personajes eran representados de cuerpo entero pero también de medio busto o sentados. Sin lugar a dudas, el personaje más pintado fue el rey. Carlos I Estuardo, rey de Inglaterra y mecenas del pintor,

JOSEPH-ANTOINE COCHET
según Van Dyck (det.)
Retrato de Enriqueta María,
Reina de Inglaterra, esposa
de Carlos I,
BNE ER/122 (16)

que fue retratado de todas las formas posibles, con su familia, con su mujer Enriqueta y sobre todo solo, ya sea a caballo o de pie y en diversas posiciones.

En 1634 Van Dyck decide volver a Amberes y a Bruselas para visitar a su familia y hace numerosos retratos del nuevo regente y de varios personajes del clero y la aristocracia. Antes de regresar a Inglaterra realizó un gran retrato con todos los miembros del consejo de la ciudad y del burgo maestre para la sala del tribunal de la Grand Place de Bruselas que fue destruido durante el bombardeo francés sobre esta ciudad.

De vuelta a Londres, formó parte del grupo de cortesanos católicos fieles a la reina Enriqueta María (fig. 2), entre los que se encontraba Endymion Porter con el que tendría una gran amistad y del que haría posteriormente un retrato. Van Dyck recibía en su casa a la gente que iba a retratar y los agasajaba con música, poesía y banquetes, poniendo a su disposición siervos, carrozas y caballos. También vivió en la casa su amante, Margaret Lemon, actriz a la que retrató en varias ocasiones en representaciones alegóricas o mitológicas. Hasta el mismo rey frecuentaba asiduamente la casa de Van Dyck, y mandó construir un acceso por el jardín para llegar con más facilidad a través del río.

El 27 de febrero de 1640, Antoon van Dyck, con cuarenta años, se casó con Mary Ruthven, noble escocesa y dama de honor de la reina, con la que tuvo una hija, Justinienne, que nació unos días antes de morir el pintor.

Su actividad en Londres era prácticamente la de retratista, aunque tenía ganas de realizar algún proyecto más grandioso de tipo histórico. Sabiendo que el rey francés, Luis XIII, buscaba un artista para decorar las salas principales del Palacio del Louvre, intentó que pensarán en él para dicho proyecto, pero fueron elegidos Nicolas Poussin y Simon Vouet.

Al morir Rubens le ofrecen volver a Amberes para continuar con el taller del que fuera su

maestro, pero estuvo poco tiempo, ya que por motivos de salud volvió a Londres y aunque el rey puso a su disposición, a su médico personal, el 9 de diciembre de 1641 Antoon van Dyck moría en su casa de Blackfriars a la edad de cuarenta y dos años, siendo sepultado, en presencia de la corte, en la catedral de San Pablo. El templo y la tumba fueron destruidos en el incendio que sufrió la ciudad inglesa en 1660.

La serie de la *Iconografía*

Durante el Renacimiento las galerías de hombres ilustres tuvieron gran auge, tanto en pintura como en grabados en el interior de los libros. La imagen de personajes famosos se realizaba a partir de medallas antiguas, que eran motivo de coleccionismo. La obra *Imagines et Elogia Vivorum Illustrum* de Flavio Orsini, bibliotecario del cardenal Farnesio y eminente erudito, fue uno de los primeros intentos para reunir un repertorio de retratos antiguos basados en medallas. También las bibliotecas en el siglo XVI se decoraban con imágenes de hombres ilustres.

Paolo Giovio fue un gran acaparador de retratos y copiaba todo lo que llegaba a sus manos. Después de los retratos colocaba un pergamino con la biografía de cada personaje y los clasificaba por categorías: ilustres por su genio productivo, según estuvieran vivos o muertos, artistas y hombres de ingenio, papas, reyes y los capitanes más distinguidos. Aunque eran óleos, fueron reproducidos en grabados y publicados en varios libros. Esta galería de retratos es el precedente más cercano a la *Iconografía* de Van Dyck, ya que en ambas se hace una división temática según las características de la actividad de los personajes representados.

La *Iconografía* está considerada como el conjunto de retratos de hombres y mujeres ilustres del mundo del arte, la cultura o la política contemporáneos a Van Dyck. Las estampas son una manera de difundir los retratos pictóricos ejecutados por el pintor, quien en ocasiones realizaba los bocetos de sus lienzos y los pasaba a los gra-

badores; otras veces no se conocen los lienzos y sólo quedan los dibujos o modelos preparatorios.

La técnica utilizada en la mayoría de las estampas es el buril, que a veces se compagina con el aguafuerte utilizado para la realización de los fondos. Todas las estampas de la *Iconografía* repiten una serie de citas que hacen alusión al pintor, al grabador y a veces al editor de la obra. La cita *Ant. Van Dyck pinxit o pinxit* (Antoon van Dyck lo pintó), hace alusión al autor del modelo original. El nombre del grabador que realiza la lámina del modelo de Van Dyck aparece bajo la palabra *sculpsit* (lo grabó), y el editor bajo la forma de *excudit cum privilegium* (editó con privilegio real).

En la colección hay una serie de estampas que fueron realizadas por Van Dyck al aguafuerte, unas dieciocho más o menos, y en ellas la inscripción es *Van Dyck fecit aquaforti* (Van Dyck lo hizo al aguafuerte) que a veces llevaban la firma de otro artista que retocó la plancha a buril. Las demás fueron realizadas según sus bocetos por Paulus Pontius, Lucas Vorsterman, Pieter de Jode, Schelte à Bolswert, Jacobus Neeffs y otros.

El retrato se consideraba como instrumento para que el personaje retratado perdurara en el tiempo, ya que la vida es fugaz y el cuerpo desaparece con la muerte, tras la cual, la imagen sería testigo de la existencia de esa persona.

Según diferentes estudios, puede deducirse que por el año 1632 ya circulaban algunos grabados de la *Iconografía*, y según el papel utilizado, mediante el estudio de las filigranas de sus fabricantes, se deduce que los primeros aguafuertes fueron estampados entre 1632 y 1644.

Las ediciones

Van Dyck mantenía una estrecha relación con el editor Martinus van den Enden y este fue quien publicó la primera edición hacia 1633, formada por ochenta retratos de Van Dyck y realizados especialmente por Lucas Vorsterman y Paulus



FIG. 3

Pontius, quienes hicieron la mayoría de los grabados de esta edición. Van den Enden realizó varias tiradas a las que incorporó algunas piezas nuevas, pero no se sabe por qué se deshizo de las planchas láminas que acabaron en manos de Gillis Hendricx.

Gillis Hendricx, mercader y editor, reúne las estampas editadas por Martinus van den Enden, los aguafuertes de Van Dyck y algunas piezas nuevas, y en 1645 publica una primera edición con todas las estampas conocida con el nombre de *La centuria*, por estar formada por 100 retra-

JACOBUS NEEFFS
según Van Dyck (det.)
Retrato de Antoon van Dyck
BNE ER/122 (1)



FIG. 4

LUCAS VORSTERMAN
según Van Dyck (det.)
Retrato de Pieter de Jode el viejo
BNE ER/123 (134)

tos. La portada era un autorretrato de Van Dyck sobre un pedestal realizado por Jacobus Neeffs (fig. 3), en el que podía leerse: *ICONES/ PRINCIPUM/ VIRORUM DOCTOVM...* y por ello la serie se conoce como *Icones* o *Iconografía de Van Dyck*. Hendricx eliminó las referencias de Van den Enden y añadió la suya poniendo las siglas G. H. y mandó grabar nuevos retratos aumentando así la galería de personajes importantes de la vida cultural y política de entonces.

En 1649 el editor Joannes Meyssens mandó grabar otros retratos de Van Dyck, posiblemente para la venta libre. Parece que su intención era editar una nueva serie de retratos dedicada al rey Felipe IV, con un frontispicio grabado por Cornelis Galle. El número de estampas aumentó hasta 152 y desde entonces muchos impresores incrementaron el número incluyendo nuevos personajes o repitiendo otros. Entre estos editores destacan Jacobus de Man, que poseía algunas de las planchas de Meyssens. De este modo el grupo de la serie de la *Iconografía* fue aumentando a lo largo de los años.

En 1720 Henri y Corneille Verdussen tenían en su poder unas ciento treinta y dos estampas con las que publicaron un volumen llamado *Le Cabinet des plus Beaux Portraits de plusieurs Princes e Princesses des Hommes illustres, Fameux Peintres, Sculpteurs, Architectes, Amateurs de la Peinture and autres, faits par le fameux Antoine van Dyck Chevalier et Peintre du Rey*. Este libro se publicó en Amberes en varias ocasiones y en 1759 la casa de Arkstée y Merkus, que tenía en su poder las planchas, realiza una nueva estampación incluyendo textos biográficos y apareciendo por primera vez el término «Iconografía» en el título: *Iconographie ou vies des hommes illustres du XVII siecle ... avec les portraits peints par le fameux Antoine van Dyck et gravées sous sa direction*. Se publicó en Ámsterdam y Leipzig en dos tomos, el primero con las vidas de príncipes, duques, condes y generales, y el segundo con las de los artistas.

Se desconoce la suerte que corrieron las planchas de esta serie durante casi un siglo, hasta que en 1851 fueron compradas por la Calcografía del Museo del Louvre a un mercader de arte, procedente de Lieja, llamado Jan van Marke, por la cantidad de 25.000 francos.

Los grabadores

Muchos fueron los grabadores que realizaron los retratos diseñados por Van Dyck y que aparecen bajo la fórmula *sculpsit*. Diez fueron los graba-

dores que colaboraron en la primera edición, y en ediciones posteriores fueron algunos autores más hasta llegar a diecinueve:

Schelte Adams à Bolswert (1586-1659)

Guillaume Jacobsz. Delff (1580-1638)

Cornelis Galle el viejo (1576-1650)

Cornelis Galle el joven (1615-1678)

Pieter de Jode el viejo (1570-1634) (fig. 4)

Pieter de Jode el joven (1606-1674)

Nicolaas Lauwers (ca. 1600-ca. 1652)

Paul du Pont (Paulus Pontius) (1603-1658)

Robert van Voerst (1597-1636)

Lucas Vorsterman (1595-1676)

Adriaen Lommelin (1636-1673)

Jacobus Neeffs (1610-1660)

Wenzelceslaus Hollar (1607-1677)

Andries Jacobsz. Stock (ca. 1580-1648)

Pieter Lisbetten (1630-1670)

Coenrad Waumans (n. 1619)

Pierre Rucholle (1618?-1647)

Pieter Clouwet (1629-1670)

Michel Natalis (1610-1668)

era el de los pintores, cuya representación iba de acuerdo con la élite social a la que pertenecían, y se acompañaba de objetos alusivos a la pintura.

Los grabadores de estampas constituyen otro de los grandes grupos de la *Iconografía*. No sólo están los que colaboraron reproduciendo los retratos de Van Dyck, sino que también se incorporan otros artistas del momento. Aparte de la elegancia con la que eran representados igualmente se incluían instrumentos que aludían a su profesión. Otros creadores que forman parte de esta galería de artistas son los escultores y arquitectos con los que se seguía el mismo tipo de representación que en grupos anteriores.

También forman parte de la *Iconografía* otros retratos relacionados con el ámbito llamémosle histórico, como políticos, militares y el grupo de gobernantes y mandatarios que marcaron los acontecimientos en los Países Bajos, representados con bastón de mando y ropas de cortesanos. Debido a las relaciones históricas de España con los Países Bajos en la época de Carlos V, muchos de los militares que sirvieron a la causa española fueron pintados por Van Dyck.

En el terreno cultural también tienen lugar los retratos de sabios e intelectuales, de aficionados al arte y al coleccionismo. Muchos de ellos eran adinerados comerciantes o formaban parte del funcionariado de Amberes, que mediante el coleccionismo de obras de arte querían parecerse a la aristocracia.

Personajes de la *Iconografía*

La mayoría de los personajes representados en la *Iconografía* pertenecían al grupo de artistas de la ciudad de Amberes. El de mayor importancia

Bibliografía:

Van Dyck a Genova, 1977. DEPAUW-LUIJTEN, 2003. *Antoon van Dyck. Iconografía*, 2004. BELLORI, 2005. TORRES-GUARDIOLA, 2008. *Ecos de Van Dyck*, 2011. DÍAZ PADRÓN, 2012. *El joven Van Dyck*, 2012.

Paulus Pontius (1603-1658)

La Virgen con el Niño / Antonius van Dyck inventor. Cum privilegio. Paulus. Pontius sculpsit

[Amberes, s. n., ca. 1630]

Aguafuerte, buril y punta seca, 296 × 223 mm

Firmado en las esquinas inferiores.

4º estado de cinco. Los dos primeros sin inscripción, el tercero sin dedicatoria y el quinto editado por Bonenfant.

Los cuadros originales de Van Dyck son posteriores a 1620, fecha en que Rubens crea un prototipo parecido a la Virgen con Niño, pues el de Cambridge se fecha hacia 1628.

Existen dos cuadros de Van Dyck muy parecidos, uno en Londres (Dulwich Picture Gallery) y otro en Cambridge (Fitzwilliam Museum) y otro grabado del mismo Pontius.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 17, p. 153, n. 20. *The New Hollstein*. *Anthony van Dyck*, v. 7, p. 192, n. 547.

BNE Invent/2465

Van Dyck recogió en su *Cuaderno italiano* obras de los maestros renacentistas y, sobre todo, de Tiziano, en las que representaba la Virgen con el Niño. Tal era su inclinación que cuando copiaba una *adoración*, una *Sagrada Familia* o una *Sacra Conversazione*, a menudo, se limitaba a dibujar la figura de la Virgen con el Niño, con vistas a sus propios cuadros y a elaborar diferentes composiciones sobre este tema.

En un primer momento Van Dyck realizó un boceto a lápiz en el que dibujó al Niño Jesús tambaleante, pero más tarde cambió de idea e hizo que el Niño se apoyara en la Virgen agarrándose al vestido con una mano.

Un broche en forma de querubín sujeta la túnica y el manto de la Virgen que levanta su mirada al cielo mientras el Niño, sobre sus rodillas, vuelve el rostro a la derecha. En el fondo destaca la base y parte del fuste de una columna, los rayos de luz en la cabeza del Niño y una voluta en el primer plano.

En el grabado se aprecian los efectos pictóricos del cuadro, sobre todo puede verse en la mano de la Virgen que aprieta la carne blanda del Niño por debajo de la axila. También hay que destacar la diferencia del primer estado con el segundo, ya que mientras en el primero aparece al descubierto el pequeño miembro viril, en el segundo queda oculto bajo un paño que sujeta la Virgen.

Se hicieron numerosas copias del grabado de Pontius, todas ellas en sentido invertido, y en algunos casos las figuras están enmarcadas en un óvalo.

Pontius fue uno de los mejores grabadores flamencos del siglo. Estuvo en el taller de Rubens y realizó muchos grabados según éste y según Van Dyck, entre otros artistas.



*Virgo trahens stringens Natum, cur lumina caelo
Vertis? an hoc quidquam pulchrius astra dabunt?*

*Illustrib. ac Reuerendiss. Dño D. ANTONIO TRIST Episcopo Gandensi. Dño S. Bauonis, Comiti Euerbergensi &c.
omnium ingenuarum artium admiratori unico et Maecenati L. M. Q. DD. Antonius van Dyck.*

Antonius van Dyck sculpsit.

Com. privilegio

Paulus Pontius fecit.



Schelte Adams à Bolswert (1586-1659)

La Sagrada Familia con un ángel / Ant. van Dyck pinxit, S. à Bolswert sculpsit

[Amberes], Gillis Hendrick excudit Antverpiae Cum privilegio, [entre 1645 y 1660]

Buril, 445 × 335 mm

Firmado en las esquinas inferiores del margen.

3^{er} estado, el primero y segundo sin nombre de editor.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 3, p. 76, n. 167. *The New Hollstein*.
Anthony van Dyck, v. 7, p. 184, n. 545.

BNE Invent/2407

Los temas religiosos fueron los que tuvieron una mayor difusión, sobre todo, la Virgen con el Niño fue uno de los más representados y del que se hicieron todas las variantes posibles. Debido a la gran demanda de obras devotas por parte de iglesias, conventos y particulares, la producción fue en aumento y Van Dyck mandó que se copiaran los originales en su taller, ya que aparecían numerosas versiones y copias de un mismo tema.

En esta estampa aparece la Virgen sentada con el Niño en brazos que, de pie y medio desnudo, extiende los brazos a san José, quien se acerca a él en actitud de cogerle. En medio de ellos puede verse la figura de un ángel con una corona de flores entre las manos. En el centro de la escena destaca la claridad del cuerpo del Niño que, junto con la aureola de su cabeza y la de la Virgen, dan el punto de luz a la composición, creando de esta manera una atmósfera de calidez y dulzura. Especial atención merece el tratamiento de las telas, que en el caso del manto de la Virgen forman unos pliegues ampulosos que descansan sobre la roca, y el traje de san José se recoge alrededor del cuerpo, marcando la figura.

Bolswert realizó un gran número de grabados y su producción comprende más de trescientas cuarenta y cinco estampas. La temática de las mismas es muy variada y entre ellas se encuentran muchas basadas en obras de Rubens y Van Dyck.



Pieter Claesz Soutman (1580-1657)

El Prendimiento / Ant. Van Dyck Invent; P. Soutman fecit et excud.

[Haarlem], P. Soutman fecit et excud, [entre 1628 y 1640]

Aguafuerte, 249 × 332 mm

Firmada en la esquina inferior izquierda.

Estampa relacionada con el dibujo de Van Dyck conservado en el Kupferstichkabinett de Berlín (Inv. 6334).

3^{er} estado. El primero poseía la inscripción manuscrita y el 2^o carecía de la firma de Soutman.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 27, p. 225, n. 5. *The New Hollstein*. *Anthony van Dyck*, v. 7, p. 14, n. 518. Depauw-Luijten, 1999, p. 253-257, n. 34.

BNE Invent/2436

El asunto lo había tratado ya Van Dyck en diferentes pinturas que se encuentran en Corsham Court Wiltshire, en el Museo de Minneapolis y en el Museo del Prado, en este último caso el cuadro perteneció a Rubens y fue adquirido por Felipe IV. Pero la referencia de esta estampa es un dibujo a tinta, que parece un bosquejo para una obra, en el que se pudo basar Soutman para el aguafuerte, aunque es algo diferente. En la inscripción se menciona a Soutman como autor y editor de la estampa y a Van Dyck como autor de la composición, pero no se da ninguna información sobre el proceso. Sea como fuere las coincidencias entre el dibujo y el aguafuerte son claras.

El grabado representa el momento en que los soldados se llevan a Cristo con las manos atadas a la espalda. Un hombre lo arrastra tirándole del cabello, al mismo tiempo que es empujado por un soldado. A la izquierda, en un primer plano, vemos a Judas, con la bolsa de los denarios colgada alrededor del cuello y la mano derecha extendida hacia delante con los dedos abiertos.

En el primer estado de la estampa la firma es de Suyderhoef como grabador, por lo que Carl Depauw señala que Soutman pudo añadir su firma como grabador para atribuirse la obra o que ésta fue realizada durante el periodo de colaboración de ambos artistas en Haarlem hacia 1640.

El prendimiento de Cristo es la única estampa de Soutman basada en una obra de Van Dyck de que tenemos constancia, y eso suponiendo que la firma sea fiable, porque en realidad resulta extraño que Suyderhoef figure como grabador en la prueba de estado.

Soutman nació en Haarlem y fue discípulo de Jacob Matham. Estuvo en el taller de Rubens en 1616-1617. Trabajó en Polonia y volvió a Haarlem, donde murió. Fue pintor, grabador y editor.



Antoon van Dyck (1599-1641)

Cristo coronado de espinas o Ecce Homo / Anton van Dyck inven. Cum Privilegio Regis.

[S. l.], A. Bon enfant excu., [entre 1630 y 1644]

Aguafuerte y buril, 263 × 212 mm

El nombre de Van Dyck en la esquina inferior izquierda. Grabado por Van Dyck al aguafuerte y terminado por Vorsterman al buril.

Según la pintura original de Van Dyck (entre 1627 y 1630) que se conserva en el Art Museum de Princeton (inv 7512).

Inscripción en el margen inferior en dos líneas de dos columnas: *Ecce stat innocuus... nescis te mala quanta manent.*

3^{er} estado de nueve. El primero sólo de Van Dyck, a partir del segundo completado por Vorsterman. Del cuarto al siete sin nombre de editor, el octavo editado por P. Le Bas, en París, y el noveno con ese nombre borrado.

La plancha original se conserva en la Calcografía del Museo del Louvre (Inv. 641).

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 43, n. 28-(III) (Vorsterman). *The New Hollstein. Anthony van Dyck*, v. 7, p. 16, n. 519. Depauw-Luijten, 1999, pp. 234-239, n. 31.

BNE Invent/41976

La imagen representa el momento en que Jesús, con las manos atadas y en actitud doliente, ha sido despojado de sus vestiduras, azotado y coronado de espinas. El soldado romano le coloca una capa por encima de la espalda mientras muestra su asombro por la luz y el resplandor sobrenatural que desprende el prisionero, siendo consciente de su naturaleza divina. Sin embargo, el otro personaje que le está dando una caña tiene aspecto de sátiro y se burla de él, sin reconocer que realmente es el Hijo de Dios. La luminosidad de la escena está centrada en el cuerpo de Jesucristo y sobre todo en la aureola, mientras que en el lado derecho, con un claroscuro más tenebroso, se encuentran el soldado romano y el personaje que con burla le coloca la vara como atributo de rey. La imagen desprende una importante emoción contenida, ya que estas escenas tienen una gran carga de violencia física y en ellas Cristo se representa con el cuerpo escarnecido por los latigazos.

Lo más probable es que Van Dyck realizara el cuadro del *Ecce Homo* a su vuelta de Italia a Amberes. De esta pintura realizó una plancha al aguafuerte con una composición en formato de estampa y con un fuerte claroscuro, dotando a las figuras de gran fuerza expresiva y marcando los contornos y las formas.

El *Ecce Homo* puede considerarse como un homenaje a Tiziano, del que copió varios dibujos sobre este tema y al que apreciaba y admiraba más que a ningún otro artista.

Hacia 1630, Vorsterman retocó, en un primer momento, la plancha de cobre inicial haciendo las líneas más profundas, y más tarde retocó de nuevo la plancha realzando los contornos e intensificando los sombreados, punteó el cuerpo para dar forma a los volúmenes y aplicó una fina red de trazos cruzados.



*Ecce stat innocuus spinis redemptus acutis
Emula sicut cuius bella labella rosas:*

Actus, van Dyck sculpsit.

*Et vero Iudæe illudis arundine Regi,
Impie sed nescis te mala quanta manent.*

Com. Perinigen. Regis. A. Boucfont excu.

Schelte Adams à Bolswert (1586-1659)

La Coronación de espinas / Ant. Van Dyck pinxit. S. a Bolswert fecit.

[Amberes], Martinus vanden Enden excudit. Cum Privilegio, [¿entre 1630 y 1660?]

Buril, 585 × 429 mm

Firmada en la parte inferior izquierda.

Basado en dos cuadros de Van Dyck, uno anteriormente en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín –hoy destruido– y otro que se conserva en el Museo del Prado.

Dedicatoria de Martinus van den Ende a Paulus van Hamale: *PLECTENTES CORONAM... DEXTERA EIUS MATTH. 27...*

2º estado, el primero sin nombre de editor.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 3, p. 73, n. 18. *The New Hollstein*. Anthony van Dyck, v. 7, p. 34, n. 521 (IV). Depauw-Luijten, 1999, p. 238.

BNE Invent/3628

Van Dyck representa el momento siguiente a los azotes que recibe Jesús atado a la columna por orden de Pilatos, cuando ya está exhausto y sin fuerzas. En una celda oscura en la que la luz entra por un ventanuco con rejas, sentado, con la cabeza caída y las manos atadas está rodeado por verdugos y soldados que lo coronan de espinas y le entregan una caña como cetro real al tiempo que se burlan diciéndole: «Salve, rey de los judíos».

Al igual que en otras composiciones de fuerte violencia, Van Dyck omite la sangre y los desgarros del cuerpo siguiendo la estética clásica, pero consiguiendo dar a la escena una carga de angustia y dolor que se refleja en el abandono y falta de vitalidad del cuerpo de Cristo.

Delante de un fondo con una arquitectura grandiosa se desarrolla la escena de *La coronación de espinas* en la que Jesucristo es el personaje principal, en el centro de la composición. En el torso desnudo de Cristo se centra el foco de luz principal que ilumina el grabado, y a ambos lados se reparten los verdugos y soldados rodeando al prisionero y proporcionando equilibrio a la escena. Personaje curioso que aparece en uno de los extremos del grabado y que no está en el cuadro al óleo es un soldado negro ataviado con una piel de animal. Un centurión romano con yelmo y armadura le coloca la corona de espinas sobre la cabeza y un verdugo arrodillado de espaldas y con el torso desnudo le entrega la caña, mientras otro le tira del cabello y le ladea violentamente la cabeza.

En la parte inferior una inscripción indica la dedicatoria a Paulus van Hamale, senador de Amberes: *PLECTENTES CORONAM DE SPINIS PSOVERUNT SUPER CAPUT EIUS, ET ARUNDINEM IN DEXTERA EIUS MATTH. 27. Nobilissimo et Integerrimo Viro, D. Paulo Halmalio, Senatori Antuerpiano, banc Christi Servatoris Effigiem observantiae testandae ergo Marinus Vanden Enden delicabat...*

Su inspiración fue la obra *La coronación de espinas* que hizo Rubens para la iglesia romana de la Santa Cruz de Jerusalén en 1601-1602, hoy en la catedral de Grasse.

De las versiones grabadas que hay, sólo en dos cambia el rostro de Cristo, en una alza la cabeza de frente y en otra tiene la corona de espinas sobre la cabeza y está rodeado de tres verdugos.



Jeremias Falk (1619-1677)

La crucifixión / A. van Dyck Inventor; Jeremías Falk sculptor

[S. l., s. n., ¿entre 1640 y 1660?]

Aguafuerte y buril, 655 × 474 mm

Firmas en la parte inferior. Restos bajo las firmas de una inscripción anterior ilegible.

Basado en un cuadro que Van Dyck realizó en 1629 para la iglesia de San Miguel de Gante. En Bruselas se conserva una grisalla para el cuadro.

Referencias: *The New Hollstein*.

Anthony van Dyck, v. 7, p. 101, n. 534.

BNE Invent/550

La crucifixión de Jesucristo es uno de los temas más representados del arte cristiano, con una iconografía y una puesta en escena muy variada y abundante. Muchas son las composiciones que pueden hacerse de Cristo en la cruz, la conocida como *El calvario* es la más completa porque junto al paisaje introduce otras figuras: los otros dos crucificados, las tres Marías y el apóstol a ambos lados de la cruz, la de Longinos y otros soldados romanos. A veces se representa en un plano inferior y en actitud de orante al donante de la obra.

La representación de este grabado nos muestra a Jesucristo clavado en la cruz con el cuerpo semidesnudo, cubierto solamente con el paño de pureza —*perizonium*—. La actitud de Cristo es la conocida como *patiens*: se le representa muerto, con la voluntad totalmente vaciada —*kénosis*—, la cabeza reclinada, el rostro con expresión serena, los ojos cerrados y el cuerpo arqueado mostrando las cinco llagas.

De fondo un cielo negro, revuelto, donde puede verse el eclipse acaecido por la muerte del hijo de Dios, y unos angelotes sobre unas nubes de tormenta ponen una nota de ternura al momento.

En la parte terrenal vemos que Jesús está acompañado, en el lado izquierdo, por la Virgen María y san Juan, quienes con rostro doliente alzan la mirada hacia Cristo lamentándose, y en el centro de la imagen, por María Magdalena, que, abrazada a la Cruz, le besa los pies.

A la derecha y en un primer plano vemos al personaje que le acerca la lanza con un trapo empapado en vinagre mientras que un soldado romano montado a caballo señala a Cristo con el brazo, dirigiéndose al soldado que le da de beber. Escondido detrás hay un centurión mayor, también a caballo, que porta un estandarte, y en el suelo vemos la calavera como símbolo del sitio en que ocurrió la crucifixión y muerte de Cristo.

Este grabado, según Hollstein, es una copia invertida del grabado de Bolswert basado en un cuadro que Van Dyck realizó en 1629 para la iglesia de San Miguel en Gante.

Se cree que Falk nació en Dantzig, Polonia, en 1619. Viaja a París, Suecia, donde es grabador de la reina Cristina, y después a Dinamarca, Alemania y los Países Bajos. Finalmente regresa a Dantzig, donde fallece. Su obra es muy variada. Copió los diseños de Perret del Monasterio de El Escorial.



Antoon van Dyck (1599-1641)

La lamentación de Cristo

Óleo sobre lienzo, 114 × 100 cm

Museo Nacional del Prado (Inv. P1475)

Existe otra pintura muy similar a ésta, aunque de mayor tamaño, conservada en el Museo de Bellas Artes de Amberes. En la del Museo del Prado, las piedras y la vegetación en la parte inferior, los símbolos de la Pasión, la hiedra que cae de la roca y el halo luminoso de la cabeza de Cristo, así como las figuras de la Virgen y María Magdalena acompañadas de san Juan, son exactas a las del grabado. Según Pierre Mariette (1634-1716), el pintor debió de realizar para el grabador una grisalla en la que introdujo todos los elementos de esta versión.

La pintura se localiza por primera vez en el Alcázar de Madrid, después del incendio de 1734, y fue inventariada como obra original de Van Dyck. En la esquina inferior izquierda está inscrito en rojo el número 860. De una gran calidad, en 1747 alcanzó una tasación muy alta y fue entregado a Santiago Bonavia, para formar parte de su colección en el Real Sitio del Buen Retiro.

La pintura es un ejemplo de ideología y propaganda de la Contrarreforma y uno de los retablos más dramáticos de Van Dyck. Muchas son las copias, tanto pintadas como grabadas, que se hicieron siguiendo este modelo o introduciendo variantes.



Paulus Pontius (1603-1658)

La lamentación / Antonius van Dyck inven. Cum privilegio Regis. Paulus Pontius sculpsit

[Amberes, s. n., ¿ca. 1630?]

Buril, 430 × 363 mm

Firmada en las esquinas inferiores.

Inscripción en dos columnas de dos líneas:
O Astra... mihi lumen erat

Debajo, dedicatoria a Anna Van Dyck :
Religiosa... Antonius Van Dyck

4º estado de cinco, según Hollstein. El primero y segundo sin inscripciones, el tercero con toda la información, en este cuarto se añade la palabra *Regis*, y el quinto editado por Bonenfant.

Existen dos cuadros de Van Dyck casi iguales al grabado, en sentido contrario, uno en el Museo del Prado de Madrid y otro en el Museo de Bellas Artes de Amberes.

Referencias: *The New Hollstein*.

Anthony van Dyck, v. 7, p. 130, n. 538.

Depauw-Luijten, 1999, p. 258, n. 35.

Rembrandt grabador, 2010, pp. 224-225, n. 6.

BNE Invent/2470

Pontius se sirvió del lienzo que pintó Van Dyck sobre la Pasión de Cristo, conservado en Amberes, en su grabado, *La lamentación*. Según cuenta Bellori, Van Dyck regaló el cuadro a su hermana Anna que era beguina y vivía en esta comunidad con dos hermanas más, Isabella y Suzanna. Las beguinas eran una asociación de mujeres cristianas, contemplativas y activas que ayudaban a enfermos, mujeres, niños y ancianos. Trabajaban para mantenerse y eran libres de dejar la asociación en cualquier momento para casarse. La obra estuvo decorando el altar mayor de la iglesia del beaterio de Amberes hasta 1794.

El grabado representa el cuerpo de Cristo que yace recostado sobre el sudario extendido en la roca. La cabeza reposa sobre el pecho de su Madre quien mirando al cielo busca una respuesta a tanto dolor. Mientras san Juan se acerca llevando la túnica en sus manos María Magdalena de rodillas besa la mano izquierda de Jesús muerto. Todo está encuadrado en un fondo rocoso del que cuelgan unas ramas que dan más dramatismo a la escena. En la parte inferior y en primer plano vemos los instrumentos de la pasión, los clavos y la corona de espinas, junto a una escudilla de metal.

El grabado de Paul Pontius introduce una inscripción latina referente al dolor por la muerte de Cristo, y una dedicatoria a su hermana Anna, cuyo rostro copió en la cara de María Magdalena.

La estampa de Pontius fue una gran difusora de la composición de Van Dyck y fue copiada por muchos artistas de manera fiel o con algunas variantes.



O Astra ô celi nunquam violabilis ignes!
 Condite nigranti lumina vestra populo.



Extinctum flemus crudeli funere Natum:
 Qui quondam vobis, qui mihi lumen erat.

Religiosè Dñe ANNE VAN DYCK Monasterij Feculentini Posueris Dominice huc theatrium Germanæ suæ pœchit Antimus van Dyck.

Antimus van Dyck fecit.

Con. graviss. Paris

Paul. Pinx. fecit.

Paulus Pontius (1603-1658)

La Virgen y el Niño con Santa Rosalía, San Pedro y San Pablo / Antonius van Dyck Inv.

Cum Privilegio Regis. Paulus Pontius sculp

[Amberes, s. n., ¿ca. 1630?]

Buril, 445 × 340 mm

3^{er} estado de cinco, según Hollstein.

En el segundo *Ejusquae* en la dedicatoria en vez de *Ejusque*. El cuarto estado editado por Bonenfant y el quinto sin editor.

Firmada en las esquinas inferiores.

Inscripción en el margen inferior en cuatro líneas: S. ROSALIA Panhormi... Averrumcatix

Dedicatoria más abajo: MAGNAE VIRGINI... Soc.tis IHESV Antverpiae L.M.D.CQ.

Según el cuadro de Van Dyck del Kuntshistorisches Museum de Viena, de 1629, invertido respecto al cuadro. Se conoce también como *Santa Rosalía coronada por el Niño Jesús*.

Referencias: *The New Hollstein*.

Anthony van Dyck, v. 8, p. 118, n. 612.

Depauw-Luijten, 1999, p. 220.

BNE Invent/2469

La escena representa a santa Rosalía recibiendo una corona de flores de manos del Niño Jesús, sentado encima de la Virgen y acompañado por san Pedro y san Pablo. Ambos apóstoles llevan en sus manos los atributos que los identifican: las llaves y la espada respectivamente. Al lado de la santa, arrodillada, un arcángel lleva un cesto con rosas y del cielo, a través de unas nubes, salen dos angelotes con flores en las manos.

La escena está enmarcada en un fondo arquitectónico en el que se aprecian fuertes y robustas columnas y una escalinata en la que descansan las figuras y los símbolos que acompañan a la santa: los lirios, una calavera y los libros sagrados.

Van Dyck animó a Paulus Pontius para que realizara el grabado tomando como ejemplo el cuadro que había pintado representando la coronación de la santa, en el que puede leerse la inscripción: «Dedicado con sumo placer y con razón a la gran Madre Virgen y su Soldalicio de varones célibes fundado bajo la advocación de la misma, nacida virgen, en el hogar de la Compañía de Jesús 618 en Amberes».

Esta santa, originaria de Palermo, era algo especial para Van Dyck, ya que cuando el pintor estaba en Sicilia, hacia 1624, hubo una epidemia de peste que le hizo pasar allí la cuarentena. Durante este tiempo se encontraron los supuestos restos de la santa en una cueva, que fueron trasladados a la catedral para su culto. Van Dyck, como agradecimiento por haberle salvado, realizó numerosos cuadros de la santa, que hasta entonces había sido muy poco representada, contribuyendo así a crear su iconografía.

Según la leyenda, a los doce años sus padres la quisieron casar, pero cuando estaba engalanada según su rango, se miró al espejo y vio a Cristo crucificado. Horrorizada por la visión y sintiéndose culpable fue a la iglesia de El Salvador para obtener el perdón, y rezando en el altar, delante de una imagen de la Virgen y el Niño Jesús, hizo voto de virginidad perpetua y de entregar su corazón sólo a Jesús.

Anónimo flamenco (s. XVII)

El matrimonio místico de Santa Catalina / A. van dyck Inve

[S. l.], Mariette exc., [¿entre 1670 y 1710?]

Aguafuerte y buril, 432 × 338 mm

Nombre de Van Dyck en la esquina inferior izquierda del margen.

Nombre del editor en el centro del margen inferior.

Inscripción en dos líneas: *Veni mea Catherina quae tam... cuoronaberis*

Realizada según un dibujo conservado en París. Existe un estudio para la pintura en Génova.

Parte de la composición coincide con el grabado de *La Virgen y el Niño con Santa Rosalía*.

Referencias: *The New Hollstein*.

Anthony van Dyck, v. 8, p. 118, n. 612, copia a.

BNE Invent/2538

La vida de santa Catalina la podemos conocer a través de *La leyenda dorada*, de Jacobo de la Voragine, donde nos cuenta que nació en el siglo IV en el seno de una familia noble de Alejandría y que fue una mujer dotada de sabiduría, elocuencia y fortaleza que destacó por sus estudios y estuvo al nivel de los más grandes poetas y filósofos de la época.

Una noche que se encontraba orando en su habitación se le apareció Cristo acompañado por su madre y un cortejo celestial. La Virgen la llevó hasta Cristo que le colocó un anillo y la desposó –matrimonio místico–. El anillo para Catalina siempre estaba visible, aunque no así a los ojos de los demás. De este modo recibió una fe por la que podría superar todas las tentaciones y consagró su vida a Cristo.

Van Dyck representa a la santa vestida con ricas telas y arrodillada delante de la Virgen y el Niño que se inclina hacia ella con la corona en las manos. Ambos están sentados encima de una escalinata y recogidos por un fondo arquitectónico compuesto por sólidas y asentadas columnas. En un primer plano, en la parte izquierda está san Juan, y en la parte derecha, al fondo, se ve a un ángel llevando en los brazos una cesta con flores. A los pies de santa Catalina y como símbolo del martirio que sufrió, un trozo de madera recuerda la rueda con la que iba a ser torturada.

Según Hollstein, el grabado de santa Catalina es una copia del grabado de santa Rosalía, en el que la escenografía y la distribución de los personajes es la misma, aunque quite algunos elementos o introduzca otros. El grabado de santa Rosalía lo hizo Pontius, mientras que el de santa Catalina es una copia editada por Pierre Mariette.



*Veni mea Catharina quia tam fortiter pro meo nomine
pugnasti: veni mea sponsa coronaberis:*

Pieter de Jode el joven (1606-1674)

San Agustín en éxtasis / Anton. Van Dyck inven. Cum privilegio Regis Petr. De Iode iun. sculp

[París], A. Bon enfant excudit, [entre 1628 y 1644]

Aguafuerte y buril, 527 × 306 mm

Firmada en las esquinas inferiores.

En el centro del margen inferior:

S. AGVSTINVS. Más abajo, inscripción en dos columnas de dos líneas: *Aurelius dij reserat... bonis*

Debajo dedicatoria a Susana Van Dyck: *Honestae... forori chárrame D.D.Q Ant. Van Dyck.*

4º estado de cinco, según Hollstein.

Realizado en sentido inverso, según el cuadro de Van Dyck que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Amberes.

También se conserva una grisalla en el Museo de la Universidad de Yale, en New Haven, que algunos autores atribuyen al propio Van Dyck y otros a P. de Jode.

Referencias: *The New Hollstein. Anthony van Dyck*, v. 8, p. 54, n. 590. Depawu-Luijten, 1999, pp. 267-273.

BNE Invent/22452

San Agustín fue uno de los cuatro Padres de la Iglesia en la Antigüedad junto con san Ambrosio, san Jerónimo y san Gregorio. Nació en Tagaste al norte de África y estudió retórica en Cartago antes de ir a Roma. Aunque su juventud fue muy disipada, gracias a los rezos de su madre y las instrucciones de san Ambrosio encauzó su camino.

El grabado representa el momento en que san Agustín entra en éxtasis acompañado de su madre, santa Mónica. El santo extasiado alza la vista al cielo, donde entre nubes y angelotes suspendidos en el aire, aparece la Santísima Trinidad.

La estampa está dividida en dos partes, la inferior o terrenal y la superior o divina. En la parte de arriba vemos a la Santísima Trinidad representada por la paloma, Jesucristo y el triángulo que representa a Dios Padre. Están rodeados, a ambos lados, por querubines que llevan cada uno diferentes objetos simbólicos. Según Bellori, el angelote que lleva un cetro con el ojo simboliza la Providencia, otro sostiene una rama de olivo en la mano como símbolo de la Paz, vemos a uno con una serpiente que se muerde la cola representando a la Eternidad. Otro que empuña la espada de fuego y su compañero contemplan el Sol de la justicia y otros misterios más.

En la parte inferior está san Agustín con su madre, santa Mónica, quienes meditando sobre la vida eterna, entran en estado de éxtasis. La madre de san Agustín mira al cielo con las manos recogidas sobre el pecho, mientras que el santo, vestido de obispo, es sujetado por dos ángeles. Arrodillado a su derecha se encuentra Martinus Jansenius, el donante del cuadro, y a los pies del santo, en el suelo, unos libros tirados indican las doctrinas herejes que combatió. Al lado están el báculo y la mitra como signo de su jerarquía eclesiástica.

El grabado sirvió de inspiración para pintar a san Agustín recibiendo los estigmas, obra que se encuentra en una colección privada en Estados Unidos. También sirvió de inspiración a Juan Rizzi para el lienzo de san Benito, en el monasterio de San Millán de la Cogolla.



Paulus Pontius (1603-1658)

El beato hermano Josep arrodillado ante la Virgen / Ant. Van Dyck pinxit. Paul Pontius sculp

Antverpiae, Michäel Haye excudit, [ca. 1630]

Buril, 326 × 255 mm

Firmada en la esquina inferior izquierda.

El nombre del editor después de las firmas y al final de la inscripción.

Inscripción en el margen inferior en dos columnas: *Sanctus Hermannus IOSEPH,...*
Abbati dig. mo merit. Moq. Michäel Haye
Antverpiae

2º estado, según Hollstein. En la primera versión la Virgen no lleva corona.

Pontius realizó el grabado basándose en el cuadro de Van Dyck de 1630, conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

Referencias: *The New Hollstein.*

Anthony van Dyck, v. 8, p. 85, n. 599.

Depawu-Luijten, 1999, pp. 221-223.

BNE Invent/36407

Realmente su verdadero nombre es el de beato Germán José y así se le conoce en español. Se trata de un místico alemán de los siglos XII y XIII, nacido en la ciudad de Colonia y famoso por sus visiones. Desde muy pequeño conversaba familiarmente con la Virgen y el Niño.

A los doce años ingresó en el convento premostratense de Steinfeld donde, tras algunos años de estudio, fue destinado a servir a sus hermanos en el refectorio. Más tarde, fue nombrado sacristán, lo que gustó mucho al beato porque pasaba casi todo el día en la iglesia.

Era tan bueno e inocente que los hermanos en broma lo llamaban «José», a lo que él no hacía mucho caso hasta que un día, en una visión, la Virgen le puso en el dedo un anillo de esponsales –matrimonio místico–.

Esta es la escena que Van Dyck representó en su célebre cuadro que sirvió de modelo para el grabado de Pontius cuya tipología recuerda a la de *La Virgen con el Niño y Santa Rosalía, San Pedro y San Pablo*.

Según Hollstein, se trata de una segunda versión que está dedicada a un abad de San Miguel: «Michael Haye de Amberes dedica la imagen de este santo... con todo su amor al muy reverendo e ilustre señor Macarius Simeon, licenciado en la santa teología y abad de la abadía de San Miguel, iglesia de la orden blanca de los canónigos premostratenses».



Sanctus Hermannus IOSEPH, Ecclesiae Steinfeldiensis Can-
didi Canoniorum Praemonstratensium Ordinis, ingens
Lumen et Columna, IESU et MARIE adeo familiaris,
ut in Deiparae praesentia, ludere cum puero IESU,
IESUM brachys portare, ipsi Deiparae per Angelum
desponsari, Et IOSEPH Nominari ab Eadem meruerit:
In vita et A vita, varijs adeo Claris Miraculis, ut
ALEXANDER VII. Pont. Max. Hunc Sanctum IOSEPH in

A. van Dyck pinxit. Paul. Pontius sculp. Michael Hage excudit.



Patronum suum, sibi Elegerit, singularem. Cuius Sancti, de nouo
a se Excusam Imaginem, summo cum Affectu Offerebat:
Admodum Reverendo Amplissimo viro ac Domino
D. MACARIO SIMBOMO, S. J. Licentato.
Illustri D. MICHAELIS Antwerp. Candidi Canon.
Praemonium. Ordinis Ecclesiae Abbati digni merito
Michael Hage Antverpia.

David Brunn (siglo XVII)***El triunfo de Baco*** / Ant. Van Dijck inv.: D. Brunn Arg.sis scul

[Génova, s. n., 1628]

Buril, 288 × 374 mm

1^{er} estado de tres, según Hollstein.**Referencias:** *The New Hollstein*.*Anthony van Dyck*, v. 8, p. 151, n. 623.

Depauw-Luijten, 1999, p. 249, n 33.

BNE Invent/2562

El autor del grabado es David Brunn, natural de Estrasburgo, que realizó la estampa en Génova en 1628. Es uno de los primeros grabados basados en un cuadro de Van Dyck, y la escena se grabó por iniciativa del propietario del lienzo, Cornelis de Wael, quien dedicó la estampa al aficionado genovés Francesco Grimaldi.

La inscripción que De Wael mandó grabar en la plancha de Brunn hace referencia a la gran valentía del joven Baco que es capaz de dominar a la pantera en estado ebrio. Bajo estos versos mandó poner la dedicatoria a Francesco Grimaldi: *Per III[tri]et nobil.viro Francisco Grimaldo Patritio Genuenso Picturae, et ómnium ingen[rum],...*

En el primer estado faltan los datos del editor, aunque es de suponer que la estampa fuera comercializada por el propio Cornelis de Wael. Posteriormente, la plancha se trasladó a Amberes, pasando a manos de Gillis Hendricx, quien editó muchas otras estampas según modelos de Van Dyck, y quitó el nombre de David Brunn, grabando en el mismo lugar, dentro de la escena, el suyo: «Gillis Hendricx excudit Antuerpiae».

En un último estado decidió volver a poner el nombre del grabador en el margen de la derecha, eliminando la fecha y el lugar de edición originales.

Finalmente, la escena fue grabada de nuevo dos veces a la manera negra, una por Bernard Lens, afincado en Londres, y la otra por el grabador alemán Johann Wilhelm Becker, en cuya imagen sólo aparece el protagonista, manteniéndose a duras penas sobre la pantera dorada junto a tres compañeros suyos.

James Mac Ardell (1728-1765)

El Tiempo cortando las alas a Cupido / Ant. Van Dyck Eques Pinx; Jas. Mc. Ardell Fect.

[Londres, s. n., ca. 1763]

Manera negra, 507 × 355 mm

Firmada en las esquinas inferiores. Según el cuadro de Van Dyck conservado en el Musée Jacquemart-André – Institut de France, de París (Inv. 419).

3^{er} estado de tres.

Referencias: Depauw-Luijten, 1999, pp. 357-360, n. 51.

BNE Invent/11869

Antoon van Dyck pintó el cuadro de *El tiempo le corta las alas a Cupido* hacia 1630, y su idea fue la de reflejar que el amor, como el resto de las cosas de la vida, es efímero.

La escena representa el tiempo, como Saturno, con el rostro de anciano pero con un cuerpo juvenil y atlético, con grandes alas, y tiene atrapado en sus manos a Cupido que no entiende lo que está pasando y mira angustiado hacia el lado en que una de sus alas va a ser cortada con unas tijeras. Está claro que una vez cortadas las alas sus flechas no podrán alcanzar ningún blanco desde el aire.

Este cuadro formaba parte de la colección de la Casa de Orange y llamó la atención de algunos artistas que realizaron grabados con este tema copiando el motivo del lienzo.

Uno de estos grabados es la versión que Mac Ardell realizó a la manera negra y que está tomada del original, que se encontraba entonces en la colección del duque de Marlborough.

Sobre todo le interesaba que su obra fuera una fiel reproducción del lienzo y respetó el sentido de la imagen, y utilizando la técnica de la manera negra consiguió marcar perfectamente el claroscuro del cuadro.

Mac Ardell reflejó de manera impresionante el violento contraste entre el fuerte Tiempo y el indefenso Cupido. Ejerció una gran influencia sobre la evolución de la técnica del grabado a la manera negra, también conocida como «grabado inglés», y fundó en Londres una escuela que adquirió su fama gracias a la magnífica calidad de sus trabajos y asombrosos parecidos con los originales.



Ant. Van Dyck Eques. Pinx.

J. M. Adell Sc.

From the Original in the Collection of His Grace the Duke of Marlborough at Blenheim.

After the Original by J. M. Adell.

Pieter de Bailliu (1613-1660)

Rinaldo y Armida / Antonius van Dyck pinxit.; Petrus de Bailliu sculpsit et excudit

[Amberes], Petrus de Bailliu... excudit, [entre 1630 y 1660]

Buril, 602 × 427 mm

1^{er} estado de cuatro, según Hollstein.

El segundo editado por R. Van de Velde.

El tercero por Nicolaus de Coninck en Viena y el cuarto por Wyngaerde.

Firmada en la parte inferior del grabado.

Según el cuadro de Van Dyck del Museo de Baltimore, en sentido inverso.

Referencias: *The New Hollstein*.

Anthony van Dyck, v. 8, p. 162, n. 626.

Depauw-Luijten, 1999, pp. 311-317.

Rembrandt grabador, 2010, pp. 28-29, n. 8.

BNE Invent/49515

La historia de Rinaldo y Armida la encontramos en el poema épico escrito por Torquato de Tasso *La Jerusalén libertada*, de 1574. La obra es un relato idealizado de la primera cruzada en 1099, en la que Jerusalén fue tomada y se estableció como reino cristiano. La historia cuenta que Armida era una bella hechicera que quiso vengarse del príncipe Rinaldo por haber rescatado a sus compañeros, a quienes ella había convertido en monstruos. El grabado narra el momento en que Armida se acerca a su enemigo Rinaldo con la intención de matarlo mientras este duerme a orillas del río Orantes, pero al verlo se enamora de él y en lugar de matarlo lo corona con guirnaldas.

Este grabado tiene la firma de Antoon van Dyck en la esquina inferior izquierda y la de Pieter de Bailliu en la esquina inferior derecha. Realizado en sentido inverso a la pintura, está inspirado en el cuadro de Van Dyck que se conserva en el Museo de Baltimore.

En realidad fue Carlos I quien impulsó a Van Dyck a representar esta historia. El monarca sentía una especial predilección por la obra que había hecho furor en Inglaterra gracias a la traducción de Edward Fairfax de 1601, dedicada a Isabel I.

Pieter Bailliu, autor de la estampa, nació en Amberes en 1613. Fue a Roma donde se acabó de formar con Joachim von Sandrart y colaboró con cinco estampas en la Galería Justiniana, en la que también trabajaron Cornelis Bloemaert, Theodor Matham y Claude Mellan. Regresó a Amberes e hizo muchos grabados religiosos, históricos y literarios según Rubens, Van Dyck y otros artistas flamencos e italianos.



Pieter de Jode el joven (1606-1674)

Rinaldo y Armida / Antonio van Dyck Eques pinxit; Petrus de Iode sculpsit

[S. l., s. n., 1644]

Aguafuerte y buril, 608 × 420 mm

1^{er} estado de dos, según Hollstein.

El segundo editado por Ioan Caspeel.

Firmado en las esquinas inferiores. Basado en la pintura de Antoon van Dyck que se encuentra en el Museo del Louvre.

Con inscripción en dos columnas de cuatro versos cada una por Lucas Lancelotz:

Attonitis inhias... confusa superbia

Referencias: *The New Hollstein*.

Anthony van Dyck, v. 8, p. 159, n. 625.

Depauw-Luijten, 1999, pp. 311-317.

BNE Invent/49513

Esta es otra versión sobre Rinaldo y Armida grabada por Pieter de Jode, el joven, en La Haya a partir del óleo pintado por Van Dyck que se conserva en el Museo del Louvre. Van Dyck tomó como referencia para este cuadro un lienzo de Annibale Carracci sobre el mismo tema que posiblemente viera durante su estancia en Roma.

La escena se desarrolla en el jardín del palacio de la hechicera en las islas Felices, donde Armida llevó a Rinaldo, quien no pudiendo resistirse a su belleza se enamoró de ella.

Rodeados de querubines que se divierten jugando y protegidos por una abundante vegetación que cubre gran parte de la imagen, Rinaldo descansa sobre Armida que se mira en un espejo colocándose el cabello.

La nitidez de la ejecución y los finos sombreados hacen que los detalles se distingan mejor en el grabado que en el cuadro, por ello parece que pudo tomar como modelo la grisalla que se hiciera como boceto al óleo con anterioridad al cuadro.

Tanto la estampa de Pieter de Bailliu como la de Pieter de Jode, llevan una inscripción en latín de mano de Lucas Lancelotz, conservador de la Biblioteca Real de Bruselas y doctor en derecho, que describe lo que se representa en la estampa. Las proporciones de ambas obras son similares y la composición se combina una con otra, por ello se ha llegado a pensar que se hicieron con la idea de formar pareja, y de hecho, la mayoría de los coleccionistas las guardaban juntas en sus libros de arte y carpetas.

En Amberes se realizaron un gran número de réplicas de esta composición.



Attendis mirans animus intus ocellis
 Armata in facies, oreque molatur amoris.
 Reges, Ranasque, spargitque in fixa mortalis
 Illa, fons amoris, fons, fons, fons, fons.

Dulce, circum, fusa est: Cithara, fides
 Et, referens, eandem, latus, amorem, in, enim.
 At, forte, ex, alio, contrectu, Virginitas, armis
 Nec, rursus, hinc, hinc, opibus, computa, fides.

J. Smith del.

J. Smith del.

Antoon van Dyck (1599-1641)

Tiziano y su amante / Titian Inventor Cum Privilegio Regis

[París], Bon enfant excú, [entre 1635 y 1644]

Aguafuerte y buril, 302 × 234 mm

4º estado de ocho, según Hollstein, completado por Lucas Vorsterman.

Según la pintura de Tiziano que Van Dyck vio en la galería Borghese de Roma.

Referencias: *The New Hollstein. Anthony van Dyck*, v. 8, p. 168, n. 628.

Depauw-Luijten, 1999, pp. 240-248.

Rembrandt grabador, 2010, pp. 22-23, n. 5.

BNE Invent/41975

Entre los cuadros de Tiziano que Van Dyck pudo contemplar en la colección Borghese de Roma, la obra de *Tiziano y su amante* le debió impactar profundamente. Representa al artista ya mayor, junto a una joven y hermosa mujer lujosamente ataviada que podía ser su amante o una cortesana.

El tema representado es el amor desigual que obedece a una relación entre un hombre mayor y una mujer joven, movida por el interés. Puede tratarse de una cortesana de las muchas que pintó a lo largo de su vida; la peculiaridad de la obra es que el personaje mayor es el retrato del pintor.

El rostro del artista está retratado de perfil, con la cabeza cubierta por un gorro del que sobresale una oreja. Con gesto amable coloca su mano sobre el vientre de la joven, lo que ha llevado a pensar que pudiera estar embarazada. Debajo del retrato hay una inscripción que dice: «¡Nótese cuanta belleza! ¡Qué gran fortuna! Porta un fruto en su regazo. Esté viva o muerta, nosotros la conocemos gracias al arte de Tiziano». A continuación lleva escrita una dedicatoria: «Anton van Dyck dedica este verídico retrato del extraordinario Tiziano al ilustrísimo, magnífico y reverendo señor Lucas van Uffel, protector e ínclito amigo en señal de su afecto y amistad».

En la esquina inferior y como símbolo de lo efímero y del paso del tiempo, está la representación de una calavera.



*Ecco il belvedere! o che felice sorte!
Che la fruttifera frutta in ventre parte*

*Ma ch'ella parte, o me! vita et morte piano
Dimond'era l'arte del magno Titiano.*

Al molto illustre, magnifico et osseruandis^{mo} Sig. il SIG. LVCA VAN VFFEL, in segno d'affectione et inclinatione
amoreuole, como Patrone et singularis^{mo} amico suo dedicato il vero ritratto del vnico Titiano Ant. van Dyck.

Titian. Iuener. Cum Privilegio Regio

A. Benifant. 1627

Antoon van Dyck (1599-1641)

Mary, Lady Van Dyck

Óleo sobre lienzo, 104 × 81 cm

Museo Nacional del Prado (Inv. P1495)

En este cuadro del Museo del Prado, Mary Ruthven, esposa de Van Dyck, lleva un vestido de satén azul de escote cuadrado, adornado con botones de perlas y diamantes, y por cuyas mangas asoma la camisa. En el pelo luce un tocado de hojas de roble que Van Dyck utilizó en otros retratos. En sus manos vemos un rosario que cuelga a modo de pulsera de una de ellas mientras que con la mano derecha sujeta la cruz. También lleva un collar de perlas y unos pendientes que la adornan. Se cree que pudieran hacer referencia a su embarazo, ya que en el siglo XVII las mujeres encintas tenían una especial veneración por santa Margarita, cuyo atributo, la perla, se asociaba a la pureza y la virtud. Se conocen algunos retratos de mujeres embarazadas realizados por Van Dyck en los que lucen perlas.

Mary Ruthven (ca. 1622-1645) contrajo matrimonio con Van Dyck el 27 de febrero de 1640. Era nieta del primer conde de Gowrie e hija de Patrick Ruthven, un médico eminente. Fue dama de honor de la reina Enriqueta María; pero a su familia le fueron requisados todos sus bienes y honores por cuestiones políticas y religiosas en tiempos de Jaime I. Era de noble cuna y estaba dotada de una gran belleza, como puede apreciarse en el retrato que Van Dyck pintó de ella.



Schelte Adams à Bolswert (1586-1659)

Retrato de Maria Ruthven, esposa de Van Dyck / Ant. Van Dyck pinxit; S. à Bolswert sculpsit.

[Amberes], G. H., [1645]

Aguafuerte y buril, 243 × 170 mm

5º estado, según Hollstein.

Firmada por Van Dyck como pintor y por S. Bolswert como grabador.

Inscripción bajo el retrato: MARIA RVTEN/
NATA INSCOTIA. VXOR ANTONII VAN
DYCK PICTORIS / E RVTORVM FAMILIA
NOBILISSIMA ORIVNDA.

Il. En: *Iconografía*, colección facticia.

Referencias: *The New Hollstein*.

Anthony van Dyck, v. 2, p. 137, n. 86-(V).

Mauquoy-Hendrickx, 1956, p. 265, n. 101.

Wibiral, 1877, p. 115, n. 101.

Schelte à Bolswert realizó un grabado a partir del cuadro. La estampa se incluyó en la edición de la *Iconografía* en cien retratos, publicada por Gillis Hendricx en 1645-1646. El retrato es una reproducción fiel de la fisonomía de Mary Ruthven, lo que hace pensar que el grabador tuviera en Amberes una versión del retrato, dibujo o grisalla.

Encargada por Martinus van den Enden o por el propio Hendricx presenta algunas pequeñas diferencias en el rostro con respecto a la pintura del Prado, sobre todo en la mirada y la expresión.

Joannes Meyssens también hizo un aguafuerte del retrato, que no tuvo la fortuna del grabado de Bolswert, pero si hay que tener en cuenta su esfuerzo por imitar la técnica al aguafuerte que utiliza Van Dyck. El aire romántico que desprendía este retrato hizo que en el siglo XIX el artista alemán Ernst Ludwig Riepenhausen hiciera una copia del grabado, y en París, Achille Devéria realizó una litografía del mismo.

BNE ER/122 (32)

Adriaen Lommelin (1636-1673)

Retrato de Margaret Lemon, amante de Van Dyck / Ant. Van Dyck pinxit; Adrian, Lomelin Sculpsit

[Amberes], Gillis Hendricx excudit, [1645]

Buril, 260 x 184 mm

2º estado, según Hollstein.

Firmado en la esquina inferior izquierda.
Los datos de publicación en la inferior derecha.

Inscripción bajo el retrato: MARGARETA
LEMON.

Il. En: *Iconografía*, colección facticia.

Referencias: *The New Hollstein*.

Anthony van Dyck, v. 3, p. 100, n. 139-(II).

Mauquoy-Hendrickx, 1956, p. 272, n. 111-(II).

Wibiral, 1877, p. 118, n. 111.

BNE ER/122 (24)

Es conocida por haber sido amante de Van Dyck durante el tiempo que éste permaneció en Londres, en la corte de Carlos I, años antes de su matrimonio.

Vivió en casa del artista durante algún tiempo y se mostraba muy controladora y celosa con las damas que retrataba el pintor. Carlos I se dio cuenta del perjuicio que esta relación suponía para el pintor y pensó en Mary Ruthven para sacar a Van Dyck de los brazos de Margaret Lemon, en los cuales, dicen, que iba perdiendo la vida.

No sólo fue amante de Van Dyck, sino por lo que se supone, también de su mejor amigo, Endymion Porter, con quien está retratado en el maravilloso cuadro del Museo del Prado. A pesar de esta supuesta relación, se dice que Porter amaba con pasión a su mujer y a sus hijos.

Van Dyck se casó a los cuarenta años y tuvo una hija llamada Justiniana que nació unos diez días antes de la muerte del artista. Margaret Lemon, al enterarse de la muerte del artista, se suicidó pegándose un tiro y Mary Ruthven se casó en segundas nupcias con sir Richard Pryde de Goggenden.



BN

MARGARETA LEMON.

*Ant. v. Dück pinxit.
Adrian Lemmelin sculpsit.*

133

23

*Gulke Hendrick
fecit.*

Antoon van Dyck (1599-1641)

Retrato de Pieter Brueghel el joven / Ant. Van Dyck fecit aqua forti

[Amberes, s. n., ¿entre 1635 y 1700?]

Aguafuerte, 245 × 155 mm

5º estado, según Hollstein.

Firmada por Van Dyck en la esquina inferior izquierda.

Inscripción bajo el retrato: *PETRVS BREVGEL / ANTVERPIAE PICTOR RVRALIVM ACTIONVM.*

Estampa suelta de: *Iconografía*.

Referencias: *The New Hollstein*.

Anthony van Dyck, v. 1, p. 19, n. 3-(V).

Mauquoy-Hendrickx, 1956, p. 154, n. 2.

Wibiral, 1877, p. 56, n. 2.

BNE IV/178

Hijo de Pieter Brueghel el viejo, quedó huérfano de padre a los cinco años por lo que su educación artística corrió a cargo del pintor de paisajes flamenco Gilles van Coninxloo, con cuya hija contrajo matrimonio. Estuvo en Francia e Italia durante algún tiempo y después volvió a Amberes, donde permaneció hasta su muerte.

Su obra consta de pinturas de paisajes, temas religiosos y pinturas de fantasías. También realizó obras inspiradas en los trabajos de su padre, usando una técnica que él denominaba como *pouncing* (punzón).

El retrato de Pieter Brueghel el joven (1564-1638) para la *Iconografía* fue uno de los aguafuertes que Van Dyck realizó de su propia mano. Se conocen dos dibujos preparatorios diferentes de este retrato hasta la realización del aguafuerte final.

Vemos una cabeza perfectamente trabajada y el rostro con un juego de luces y sombras que marcan las líneas y los detalles físicos de su cara. El resto del cuerpo está delimitado de manera somera con líneas muy débiles. En una de las manos sujeta un papel que probablemente pueda ser uno de los dibujos que realizó su padre, ya que él se inspiró en muchas de sus obras y reprodujo los modelos pictóricos que su progenitor había puesto de moda anteriormente.

La única intervención ajena a Van Dyck en esta obra es la inscripción que aparece debajo del retrato donde se nos recuerda que es natural de Amberes y pintor de escenas figuradas.

La mayoría de estos aguafuertes representan a artistas de la generación anterior a la de Van Dyck, tal vez como reconocimiento de su valía.



PETRVS BREVGEL
ANTVERPIÆ PICTOR RVRALIVM ACTIONVM.

Ant. van Dyck fecit aqua forti.

Antoon van Dyck (1599-1641)

Retrato de Paulus Pontius / Ant. van dyck fecit aqua forti

A AMSTERDAM AND A LEIPZIG, chez ARKSTEE & MERKUS, 1759

Aguafuerte, 235 × 160 mm

7º estado, según Hollstein.

Firmado en la esquina inferior izquierda.

Inscripción bajo el retrato: *Paulus Du Pont Calcographus / Atnverpiae.*

Según Luijten, toques de punta seca de otro artista.

Plancha en la Calcografía del Museo del Louvre (Inv. 2306).

Il. En: *Iconographie ou vie des homes illustres... A Amsterdam and a Leipzig, chez Arkstee & Markus, 1759.*

Referencias: *The New Hollstein.*

Anthony van Dyck, v. 1, p. 40, n. 8 (VII).

Mauquoy-Hendrickx, 1956, p. 161, n. 9.

Wibiral, 1877, p. 60, n. 9. Depauw-Luijten, 1999, pp. 125-131, n. 12.

Paulus Pontius (1603-1658) fue uno de los más importantes grabadores de la *Iconografía*, con un total de 30 retratos en la primera edición y uno más en la edición de Gillis Hendricx.

Fue discípulo de Lucas Vorsterman y del pintor Osias Beert, especialista en el género del bodegón. También se hizo famoso por las reproducciones de las obras de Rubens, quien le puso en el puesto de Vorsterman cuando se rompió la amistad entre ambos. De 1624 a 1631 trabajó solamente para Rubens y más adelante reprodujo obras de otros pintores flamencos y extranjeros, en especial de Tiziano y Velázquez.

De la obra de Van Dyck reprodujo la mayoría de su pintura religiosa, pero sobre todo destacó en las reproducciones de los retratos de la *Iconografía*, obra destinada a perpetuar a los artistas, mecenas y demás personalidades destacadas de la época. Esta serie de más de cien imágenes fue iniciada por Van Dyck, quizá con apoyo de Rubens, hacia 1626, pero no se completó hasta su muerte en 1641.

Mantuvo una gran amistad con Van Dyck, por el que sentía gran admiración, y fue el colaborador predilecto de Rubens, realizando retratos a partir de su obra.

BNE ER/123 (187)



Antoon van Dyck (1599-1641)

Retrato de Lucas Vorsterman / Ant. van dyck fecit aqua forti

[Amberes, s. n. ¿entre 1635 y 1700?]

Aguafuerte, 250 × 155 mm

2º estado, según Hollstein.

Firmado en la esquina inferior izquierda.

Inscripción bajo el retrato: *LVCAS
VORSTERMANS / CALCOGRAPHUS
ANTVERPIAE IN GELDRIA NATVS.*

Il. En: *Iconografía*, colección facticia.

Referencias: *The New Hollstein*.

Anthony van Dyck, v. 1, p. 62, n. 12-(II).

Mauquoy-Hendrickx, 1956, p. 168, n. 14.

Wibiral, 1877, p. 6, n. 14. Depauw-Luijten, 1999, pp. 147-150, n. 17.

BNE ER/123 (112)



Lucas Vorsterman (1595-1676) a los doce años ya era un grabador experto y en 1618 trabajaba en el taller de Rubens, quien le encaminó hacia el arte del grabado eligiéndole como colaborador suyo para la difusión de sus estampas. También trabajó con Van Dyck, y para Carlos I de Inglaterra y Thomas Howard, conde de Arundel, y fue llamado por Joachim von Sandrart «el pintor del buril».

Realizó 22 estampas de retratos para la primera tirada de la *Iconografía* de Van Dyck. También hizo otras tres en la edición de Gillis Hendricx y retocó los aguafuertes originales de Van Dyck.

En 1620 seguía haciendo reproducciones de las obras de Rubens y en el taller de Van Dyck realizaba muchos dibujos de sus obras para luego pasarlos a la plancha. Vorsterman realizaba diversos grosores en el trazado de las líneas, consiguiendo de esta manera reproducir en sus grabados la sensación colorista de los cuadros de Rubens.

La buena relación que existía entre Rubens y Vorsterman se enfrió y, aunque la infanta Isabel Clara Eugenia le concedió un privilegio para realizar sus propias obras, se marchó a Inglaterra donde trabajaría para nobles como el conde de Arundel o el conde de Pembroke, realizando las piezas que formarían parte de sus respectivas colecciones artísticas.

De vuelta a Amberes, a comienzo de los años treinta, trabajó en la reproducción de los retratos de la *Iconografía* de Van Dyck, demostrando una habilidad magnífica y una técnica con grandes contrastes, que le permitía ser uno de los grabadores más solicitados. También pasó a grabado obras de artistas italianos, como Orazio Gentileschi o Caravaggio.

Su hijo, Lucas Vorsterman el joven (1624-1666), grabó su retrato a partir del que hizo Van Dyck, y lo editó él mismo pasando a formar parte del grupo de retratos de la *Iconografía*.

ANTOON VAN DYCK

Retrato de Lucas van Vorsterman

Plancha de cobre.

Musée du Louvre - Chalcographie nationale

(Inv. 2366)



LUCAS VORSTERMANS
CALCOGRAPHVS ANTVERPIÆ IN GELDRIA NATVS.

Ant. van Dyck fecit aqua forti.

Schelte Adams à Bolswert (1586-1659)

Retrato de Adriaen Brouwer / Ant. van Dyck pinxit; S. à Bolswert sculp

[Amberes, s. n.] Cum privilegio, [entre 1643 y 1677]

Aguafuerte y buril, 245 × 163 mm

4º estado, según Hollstein.

Firmado en la esquina inferior izquierda.

Inscripción bajo el retrato: ADRIANVS
BRAVWER / GRILLORUM PICTOR
ANTVERPIAE.

Estampa suelta de: *Iconografía*.

Referencias: *The New Hollstein*.

Anthony van Dyck, v. 2, p. 11, 51-(IV). Mauquoy-
Hendrickx, 1956, p. 184, n. 21. Wibiral, 1877,
p. 73, n. 21.

BNE IV/175

Adriaen Brouwer (1605-1638) fue un pintor belga discípulo de Frans Hals que destacó por sus pinturas de representaciones cotidianas.

Su carrera artística estuvo repartida entre Haarlem, donde pintó con Frans Hals, que le obligaba a copiar cuadros que luego vendía a bajo precio; Ámsterdam, donde estuvo cuatro años, y la ciudad de Amberes en la que murió.

Su vida desenfadada y llena de problemas lo llevó a frecuentar ambientes sórdidos, contrayendo deudas que lo obligaron a huir de sus acreedores. Incluso fue encarcelado en los últimos años de su vida, aunque no se conocen muy bien los motivos. También tuvo problemas por falsificación de obras y el mismo Rubens lo reconoció culpable.

En las escenas que pinta, sus personajes pertenecen a un nivel social muy bajo, entre los que aparecen truhanes y aventureros. Suele representar escenas de la vida campesina, incluyendo temas de peleas, juegos, escenas de taberna o visitas de médicos rurales. Conocedor de los ambientes marginales y sombríos recreaba siempre en su pintura los bajos fondos a veces con personajes y figuras grotescas en las que acentuaba los gestos y emociones de modo exagerado.

En el retrato de la *Iconografía* en lugar de representarlo como a otros pintores, con los atributos propios de su profesión, se pone de manifiesto su carácter hedonista, vividor y algo despreocupado.



ADRIANVS BRAVWER
GRYLLORVM PICTOR ANTVERPIÆ.

*Ant. van Dyck pinxit
S. a. Belswert sculp.*

Cum privilegio.

Robert van Voerst (1597-1636)

Retrato de Robert van Voerst / Ant. van Dyck pinxit; R. V. Vorst sculp

[Amberes, s. n.] Cum privilegio, [¿entre 1635 y 1700?]

Aguafuerte y buril, 240 × 168 mm

4º estado, según Hollstein.

Firmado en la esquina inferior izquierda.

Inscripción bajo el retrato: ROBERTVS VAN VOERST / CALCOGRAPHUS LONDINI.

Estampa suelta de: *Iconografía*.

Referencias: *The New Hollstein*.

Anthony van Dyck, v. 2, p. 175, n. 97-(IV).

Mauquoy-Hendrickx, 1956, p. 236, n. 73.

Wibiral, 1877, p. 99, n. 73.

BNE IV/1141

Van Voerst nació en Utrecht pero desde 1628 se estableció en Londres, donde conoció a Van Dyck y con el que colaboró en la *Iconografía*, realizando cuatro retratos para la primera edición y luego dos más en ediciones posteriores.

En Londres trabajó con Georg Geldorp, un retratista alemán que alcanzó gran prestigio en la corte de Carlos I, y durante los años 1630-1631 colaboró con el editor londinense William Webb grabando una serie de retratos.

En 1631 el rey Carlos I le encargó grabar dos retratos, uno de ellos de la reina Isabel de Bohemia según un cuadro de Gerard van Honthorst y otro del propio rey Carlos I y Enriqueta María según Van Dyck.

A partir de 1634 le fue encargada la realización de nueve grabados para la *Iconografía* de Van Dyck, pero no pudo terminar todos los retratos porque falleció antes de octubre de 1636 y solamente hizo cuatro de ellos, dos de personajes ingleses, uno francés y el último fue su propio autorretrato.

Su obra cuenta con una totalidad de 40 grabados y fue admirado y querido por sus compañeros. Según Joachim von Sandrart: «fue venerado por todos los amantes del arte» y en 1673 George Vertue escribía: «era un maestro eminente, competidor de Vorsterman y renombrado por sus excelentes estampas a partir de la obra de Van Dyck».



ROBERTVS VAN VOERST,
CALCOGRAPHVS LONDINI.

Ant. van Dyck pinxit
P. V. Voelt. del.

cum privilegio

Pieter de Jode el joven (1606-1674)

Retrato de la princesa Beatriz de Cusance / Antonius van Dyck pinxit; Petrus de Iode fecit.

[Amberes], Ioanes Meyssens excudit, [1649]

Aguafuerte y buril, 253 × 200 mm

2º estado, según Hollstein.

Firmado en la parte inferior.

Inscripción bajo el retrato: *BEATRIX
COSANTIA PRINCEPS CANTECOYANA
ETC.*

Estampa suelta de: *Iconografía*.

Referencias: *The New Hollstein*.

Anthony van Dyck, v. 3, p. 58, n. 124-(II).

Mauquoy-Hendrickx, 1956, p. 299, n. 137-(II).

Wibiral, 1877, p. 128, n. 137.

BNE IF/2107

Béatrix de Cusance (1614-1663) era hija de Claude François de Cusance, barón de Belvoir, y de Ernestine van Witthem, condesa de Walhain. Formó parte del grupo de damas pertenecientes a la corte de María de Médicis. En 1635 se casó con el príncipe de Cantecroix, Eugène Leopold de Perrenot, pero dos años después queda viuda. Más tarde se volvió a casar con el IV duque de Lorraine, Carlos, con el que tuvo dos hijos que el Papa reconoció como ilegítimos al saberse que la mujer del duque aún vivía.

El grabado realizado por Pieter de Jode el joven está basado en el cuadro que pintó Van Dyck. Se trata de un retrato en pie de tres cuartos con el rostro girado a la derecha, mientras que con la mano izquierda sujeta una cortina. A través de un balcón puede verse un jardín con un fondo vegetal. La vestimenta suele ser similar en todas las retratadas; vestido de raso con la valona y los puños de encaje, los collares y las pulseras de perlas, los pendientes y hasta el peinado es semejante.

En España no sólo había un retrato de la princesa de cuerpo entero, sino que también está documentado el de medio cuerpo, de 1651, formando parte de la colección del VII marqués del Carpio, don Gaspar de Haro y Guzmán.



BEATRIX COSANTIA PRINCEPS CANTECROYANA ETC.^A
Antonus van Dyck pinxit. *Petrus de Jode sculpit.* *Joannes Meyssens excudit Antwerp.*

Jacobus Neeffs (1610-1660)***Retrato de Martin Ryckaert*** / Ant. Van Dyck pinxit; Iacobus Neeffs sculpsit

[S. l., s. n., ca. 1649]

Aguafuerte y buril, 272 × 207 mm

2º estado, según Hollstein.

Firmado en las esquinas inferiores.

Inscripción bajo el retrato: MARTINVS
RYCHART / VNIMANVS, PICTOR
RVRALIVM PROSPECTVVM ANTVERPIAE.Il. En: *Iconografía*, colección facticia.Referencias: *The New Hollstein*.*Anthony van Dyck*, v. 2, p. 143, n. 87-(II).

Mauquoy-Hendrickx, 1956, p. 119, n. 113.

Wibiral, 1877, p. 273, n. 113.

BNE ER/123 (106)

Martin Ryckaert (1587-1631), pintor flamenco que en el registro del gremio de pintores de Amberes aparece inscrito en 1611 como «el pintor manco» por la falta de su mano, aunque ello no le impidió desarrollar su actividad principal que estuvo dedicada a la pintura de paisajes. El Museo del Prado conserva un paisaje en cobre con su anagrama.

Su retrato lo hizo Van Dyck durante el tiempo que va de su vuelta de Italia en 1628 hasta la muerte del retratado en 1631. Causó gran expectación en su momento y por ello se hicieron bastantes copias del retrato en diferentes versiones.

Van Dyck no oculta la condición de manco de Ryckaert, sino que por el contrario resalta este defecto, confrontando el brazo que reposa al descubierto con la manga vacía que se apoya en el brazo del sillón. Está vestido con un abrigo que llevaban las personas mayores para estar en casa y que está ribeteado en piel, lo que da un aspecto más venerable a la persona. Pero lo que llama la atención de su vestimenta son las prendas que lleva de origen polaco como un caftán ceñido por un fajín y el gorro llamado *kolpak*. Estas prendas debieron ser habituales en el siglo XVII pues aparecen en otros retratos y ponen de manifiesto el gusto de la época por lo exótico.

Según parece, para realizar el retrato que formaría parte de la *Iconografía* de Van Dyck, Jacobus Neeffs debió de tomar como modelo un boceto de la colección del barón Albert von Oppenheim, de Berlín. Se realizaron otras versiones del retrato y algunas copias siguiendo el modelo del Museo del Prado.



MARTINVS RYCHART
VNIMANVS, PICTOR. RVRALIVM PROSPECTVVM ANTVERPIÆ.

Ant. van Dyck pinxit.

Jacobus Neefs sculpsit.

Lucas Vorsterman (1595-1675)

Retrato de Lucas van Uden / LVorsterman Sculp. Ant. Van Dyck pinxit

[Amberes, s. n., ¿entre 1643 y 1677?]

Aguafuerte y buril, 235 × 160 mm

4º estado, según Hollstein. La plancha se conserva en la Calcografía del Louvre (Inv. 2366).

Firmado en la esquina inferior izquierda.

Inscripción bajo el retrato: *LUCAS VAN UDEN 7 PICTOR RVRALIVM PROSPECTVM ANTVERPIAE.*

Dibujo preparatorio de Van Dyck en el Rijksprentenkabinet del Rijksmuseum (1889-A-4300).

Il. En: *Iconografía*, colección facticia.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 6, p. 128, n. 807. *The New Hollstein*. *Anthony van Dyck*, part 2, p. 169, n. 95 (IV). Mauquoy-Hendrickx, 1956, p. 258, n. 94. Wibiral, 1877, p. 111, n. 94 (VI).

El retratado aparece con un dibujo de un paisaje en la mano para indicar la especialidad del artista. El grabado está invertido respecto al dibujo preparatorio de Van Dyck y mucho más elaborado.

Lucas van Uden fue un pintor, dibujante y grabador flamenco, nacido en Amberes en 1595. De familia de artistas, su abuelo Pieter van Uden fue el fundador de una próspera fábrica de tapices y sedas y su padre Artus, con quien se formó, también era pintor. Ingresó en el Gremio de San Lucas de su ciudad en 1626-1627 y frecuentó el taller de Rubens. Se especializó en el paisaje, que dibuja del natural, y le gustan los contrastes de luces y sombras. A veces David Teniers colabora con él, pintando las figuras; también lo hicieron Bout, Jordaens, etcétera. Probablemente también trabajó en algunos paisajes de pinturas de Rubens. Sí realizó varias estampas según paisajes del pintor, así como de otros artistas. En sus dibujos y grabados se advierte la influencia de los paisajistas flamencos Joos de Momper y Jan Brueghel. Muchos de sus grabados los publicó Frans van den Wyngaerde. Falleció en Amberes en 1672.

BNE ER/123 (122)



ANTOON VAN DYCK
Retrato de Lucas van Uden
Dibujo sobre papel.
Rijksmuseum Amsterdam
(Inv. RP-T-1899-A-4300)



LVCAS VAN VDEN

PICTOR RVRALIVM PROSPECTVVM ANTVERPIÆ.

*Ant. van Dyck pinxit
Korsterman sculp.*

121

Cum privilegio

Lucas Vorsterman (1595-1675)

Retrato del príncipe Gastón de Francia / L. Vorsterman Sculp; Ant. Van Dyck pinxit.

[Amberes, G. Hendrix, 1645]

Aguafuerte y buril, 235 × 174 mm

6º estado, según Hollstein.

Firmado en la parte inferior.

Inscripción bajo el retrato: *SERENISS. PRINCEPS. GASTON. DE FRANCIA. CHRISTIANIS / REGIS FRATER, DVX. AVRELIANENSIS.*

Referencias: *The New Hollstein.*

Anthony van Dyck, v. 1, p. 123, n. 28 (VI).

Mauquoy-Hendrickx, 1956, p. 245, n. 82 (VI).

Wibiral, 1877, p. 103, n. 82 (VI).

BNE IF/2943

Gastón de Orleans (1608-1660) fue el tercer hijo varón de Enrique IV y de María de Médicis, que ostentaba el título de duque de Anjou. Personaje culto y cultivado pero muy iluso e inconstante que pasó su vida conspirando, sobre todo, contra el cardenal Richelieu y el cardenal Mazarino.

Su primer matrimonio fue con la riquísima María de Borbón, duquesa de Montpensier, con quien tuvo una hija, pero a los pocos días de dar a luz la duquesa falleció dejándole toda su fortuna a su hija.

En 1632 se casó con Margarita de Lorena, hermana del duque Carlos IV de Lorena, sin haber pedido permiso al rey que declaró nulo y sin efecto el matrimonio. No fue hasta 1643, cuando Luis XIII estaba moribundo en su lecho, que aceptó el perdón y autorizó su matrimonio con Margarita. Con ella tuvo cinco hijos de los que tres vivieron hasta edad adulta.

Muerto el rey Luis XIII, Gastón de Orleans fue nombrado teniente general del Reino.

El retrato de Van Dyck para la *Iconografía* muestra al príncipe Gastón de Orleans casi de frente y de medio cuerpo, vestido con armadura de adornos sobre la que destacan los encajes del cuello, la gran cruz de caballero de la Orden de la Legión de Honor y la banda de gala en la cintura. En su mano derecha lleva el bastón de mando a través del cual puede verse la empuñadura de la espada. Como fondo destaca una gran cortina recogida.



SERENISS. PRINCEPS. GASTON. DE FRANCIA. CHRISTIANIS.
REGIS. FRAT. DVX. AVRELIANENSIS.
Kosterman sculp. Ant. Van Dyck pinxit. cum privilegio

Paulus Pontius (1603-1658)***Retrato de Fernando de Austria. Cardenal-infante*** / Gloriam Aeternitatis Tanti PRINCIPIS deuotus ANT.

VAN DYCK EQ D. D ; P. Pontius sculpsit

[Amberes, s. n.], 1634

Buril, 407 × 287 mm

2º estado, según Hollstein.

El nombre de Van Dyck en la dedicatoria y el de Pontius en la esquina inferior derecha.

Inscripción alrededor del retrato: SACRAE. ROM. ECCLES. CARDINALIS FERDINANDVS AVSTRIACVS.

Inscripción bajo el retrato: CATHOLICARVM MONARCHARVM... 1634 IV. NOVEMB.

Basado en la pintura de Van Dyck (hacia 1634) conservada en el Museo del Prado (PO1480), invertido respecto al cuadro.

Estampa suelta de: *Iconografía*.**Referencias:** *The New Hollstein*.*Anthony van Dyck*, v. 5, p. 161, n. 432 (II).

Páez, 1966-1970, p. 204, IH-728-25.

BNE IH/728/25

Fernando de Austria (1609-1641) fue hijo del rey Felipe III y de la reina Margarita de Austria. Por deseo de su padre ingresó en el clero de la Iglesia Católica y en 1619 fue nombrado arzobispo de Toledo, cuando tenía menos de diez años, y más tarde fue nombrado cardenal por razones de Estado. Fue gobernador de los Países Bajos españoles desde 1634 hasta su fallecimiento en 1641.

Su educación esmerada y la sensibilidad artística que poseía lo llevaron a mantener amistad con los principales pintores de su tiempo, siendo retratado por Velázquez, Rubens, Van Dyck, Crayer, etc., bien con el hábito de cardenal o con el uniforme de general.

Aprovechó la estancia de Van Dyck en Amberes en 1634 para hacerse retratar por el pintor. Algunos de estos retratos también fueron grabados por diferentes artistas.

Este grabado fue realizado por Paulus Pontius en 1634 y está basado en el retrato pintado por Van Dyck que se encuentra en el Museo del Prado. Se ve al cardenal-infante con el traje cardenalicio, el rostro con gran viveza en el que se advierte el bigote, la perilla y el pelo rubio. Se encuentra enmarcado dentro de un medallón ovalado con leyenda interior en latín y que continúa en la parte inferior de la estampa: *Ferdinandus Austriacus Sacrae Rom. Eccles. Cardinalis...* Sin duda, es uno de los retratos más bellos que se grabó de este personaje.



CATHOLICORVM MONARCHARVM PHILIPP. II. III. IIII. NEPOS FILIVS. FRATER
 CAROLI. V. IMPERAT. PRONEPOS.
 CHRISTIANAE GENTIS ET FIDEI BONO GENITVS
 PROSTRATIS APVD NORTELINGAM S. ROM. IMPERII HOSTIEVS
 AVGVSTIS AVSPICIIS BELGII HABENAS BRVXEL. SVSCEPIT. CO. IO. CXXXIV. IV. NOVEMB.
 Cum Privilegio. Gloriar. Aeternit. Tanti PRINCIPIS. Deuotus. ANT. VAN DYCK. F. C. D. D. P. Pontius. Sculpit.

Paulus Pontius (1603-1658)

Retrato de Frederik Hendrik, príncipe de Orange / Ant. van Dyck pinxit, Paulus Pontius sculpsit

[S. l., C. vander Stock excudit, entre 1658 y 1700]

Aguafuerte y buril, 480 × 341 mm

3^{er} estado, según Hollstein.

Firmado en la parte inferior.

Inscripción bajo el retrato: *FEDERICO
HENRICO D. G. PRINCIPI*

*ARAVSIONENSIVN / COMITI NASSAVIAE,
CATTIMELIBOCH , VIANDAE, DIETZIAE,
/ LIGAE, MEVRSIAE,... BARONI BREDAE,
GRAVIAE ETC.*

Estampa suelta de: *Iconografía*.

Referencias: *The New Hollstein*.

Anthony van Dyck, v. 6, p. 121, n. 484.

Depauw-Luijten, 1999, p. 230 y 231, n. 36.

BNE IV/1825

Federico Enrique de Orange-Nassau (1584-1647) fue hijo de Guillermo I y de su cuarta esposa Luisa de Coligny. Perdió a su padre a los cinco años de edad y recibió la educación militar que su hermanastro Mauricio le proporcionó. Así se convirtió en un excelente político y diplomático con gran habilidad militar para conquistar ciudades que le hizo famoso en toda Europa.

Este retrato de Enrique de Nassau, príncipe de Orange, fue realizado por Paulus Pontius tomando como modelo el cuadro que hizo Van Dyck y se incluyó en su *Iconografía*. El príncipe de Orange va vestido como general de los ejércitos, con armadura y bastón de mando, dando prueba de liderazgo y autoridad. Como fondo tenemos una cortina adornada con los emblemas de la familia y, a la derecha, sobre una mesa, el casco adornado con un morrión de vistoso penacho. Debajo del retrato hay una cartela escrita en latín haciendo alusión a su persona: *FEDERICO HERNICO D.G. PRINCIPI ARAUSIONENSIVM...* Hay otro retrato realizado por Coenrad Waumans y editado por Joannes Meyssens pero en sentido inverso y con inscripción diferente.



FREDERICO HENRICO D.G. PRINCIPI ARAVSIONENSIVM
COMITI NASSAVIÆ, CATTIMELIBOCHII, VIANDÆ, DIETZLÆ,
LINGÆ, MEVRSIÆ, BVRÆ, LEERDAMI ETC. MARCHIONI VERÆ
ET FLISSINGÆ, BARONI BREDÆ, GRAVIÆ ETC.

Aut. van Dyck pinxit.

Fusit? Platius aedificavit.

385-477

C. Vander Stuck sculpsit.

Ex privilegio Imperialis cœnobii.

Paulus Pontius (1603-1658)

Retrato de Hendrik van dem Bergh / Antonius van Dyck pinxit. Cum Privilegio Regis. Paulus Pontius sculpsit

[Paris, s. n., ¿entre 1644 y 1700?]

Aguafuerte y buril, 367 × 300 mm

3^{er} estado, según Hollstein.

Según la pintura de Van Dyck (hacia 1627/1632), conservada en el Museo del Prado (P1486).

Referencias: *The New Hollstein*.

Anthony van Dyck, v. 5, p. 17, n. 375.

Depauw-Luijten, 1999, p. 231.

BNE IAL/188

Van dem Bergh nació en Bremen en 1573 y murió en los Países Bajos del Norte en 1638. Su vida se desarrolló en el campo militar y hasta 1626 estuvo al mando de la caballería. Luego fue nombrado capitán general de la artillería de los Países Bajos. Su fama y heroicidad hicieron que Calderón de la Barca lo convirtiera en un destacado personaje en el relato «El sitio de Breda» y que Velázquez le incluyera entre los generales a la derecha de Ambrosio de Spinola.

En el grabado realizado por Paulus Pontius viste con la armadura propia de su condición de capitán general de artillería de los Países Bajos. Presenta una actitud digna con el bastón de mando en la mano derecha y el brazo izquierdo hacia delante mientras que el rostro mira hacia un lado.

Como fondo una gran roca y a la izquierda se divisa una fortaleza a lo lejos, y debajo del retrato una inscripción relativa al personaje.

El retrato de Hendrik de Bergh, pintado por Van Dyck formaba parte de la colección de Carlos I de Inglaterra. También en España consta que se encontraba en la colección real en 1794.



Illustriſſimus Excellentiſſimusq; Dominus D. HENRICVS COMES VANDEN BERGHE. Catholicae Maiestati a Conſilijs, Status et Belli, Gubernator et Capitaneus Generalis Ducatus Geldriae & Comitatus Zutphaniae. Praefectus Tormentorum bellicorum generalis.

Adriaen van Streeck

Cum Privilegio Regio

Paulus Pontius Sculpit

Pieter de Bailliu (1613-1660)

Retrato de Albert de Ligne, príncipe de Arenberg y Barbançon a caballo / Antonius van Dyckpinxit;

Petrus de Bailliu fecit et excudit

[S. I.], Petrus de Bailliu ... excudit, [entre 1635 y 1660]

Aguafuerte y buril, 466 × 324 mm

1^{er} estado, según Hollstein.

Firmado en las esquinas inferiores.

Según la pintura de Van Dyck, conservada en Holkham Hall (Norfolk), en la colección del Earl of Leicester. Dibujo preparatorio en el British Museum.

Referencias: *The New Hollstein*.

Anthony van Dyck, v. 5, p. 2, n. 364.

Díaz Padrón, 2012, v. 1, p. 100.

BNE IAL/21

Albert de Ligne (1600-1674) fue un capitán general flamenco que estuvo al servicio de Felipe III y Felipe IV. Fue comandante en jefe de los ejércitos del rey de España en Bohemia, Westfalia y los Países Bajos, y formó parte del Consejo de guerra de la archiduquesa Isabel.

Su retrato ecuestre, obra de Van Dyck, pudo influir según Díaz Padrón en los retratos ecuestres realizados por Velázquez, ya que presenta los mismos esquemas de composición. La figura de Albert de Ligne está representada de perfil y viste media armadura con adornos, botas de ante, espada y banda de gala. En la mano derecha lleva el bastón de mando y con la izquierda sujeta las bridas del caballo, cuya postura en corveta demuestra la destreza del jinete y sus dotes de mando. Las crines del caballo, ligeramente onduladas, recuerdan al retrato ecuestre del duque de Lerma de Rubens.

La figura se recorta sobre un cielo nuboso y está perfectamente encuadrada entre los troncos de un árbol a la derecha donde se puede ver a un soldado que le lleva el casco, y una frondosa vegetación a la izquierda. A lo lejos se divisa un paisaje en el que puede distinguirse un grupo de soldados a caballo.

Este retrato fue propiedad de Diego Duarte en Amberes, según su inventario, en 1679.



Lucas Vorsterman (1595-1675)

***Retrato del matrimonio Thomas Howard y Alethea Talbot, condes de Arundel y Surrey* / A: van Dyck**

Eques pinxit, L: Vorsterman fecit

[S. l., s. n., ¿entre 1640 y 1650?]

Aguafuerte y buril, 314 × 430 mm

2º estado, según Hollstein.

Inscripción bajo el retrato: *ILLVSTRISSIMI
ET EXCELLENTISSIMI CONIVGES,
D: THOMASHOWARD ET D: ALTHEA
TALBOTARVNDELIAEET SVRRIAE
COMITES etc.*

Según la pintura de Van Dyck
(hacia 1639/1640), conservada en el
Kunsthistorisches Museum de Viena.

Referencias: *The New Hollstein.*
Anthony van Dyck, v. 5, p. 9, n. 170.
Díaz Padrón, 2012, v. 1, p. 192.

BNE IBR/158

Thomas Howard (1585-1646), 21 conde de Arundel, fue conocido más como coleccionista de arte que como personaje político. En 1606 se casó con Alethea Talbot (1585-1654), hija de Gilbert Talbot, gran coleccionista de pinturas que transmitió a su hija esta afición.

La pasión de Thomas Howard por el arte le llevó a ser mecenas de algunos artistas de su época y a poseer una de las mayores y más completas colecciones de obras de arte. Compró pinturas de Hans Holbein, Adam Eisheimer, Mytens, Rubens y Honthorst. Tenía dibujos de Leonardo da Vinci, Rafael, Parmigianino, Wenzel Hollar y Durero. Poseía una gran colección de esculturas antiguas, sobre todo romanas y griegas. También recopiló una gran colección de manuscritos, que hoy se encuentran en la Biblioteca Británica formando parte de sus fondos.

El gusto de Van Dyck por el lujo y la ropa ostentosa lo convirtió en el pintor preferido de la aristocracia inglesa durante el reinado de Carlos I. Todos querían ser retratados por el pintor, bien solos o en compañía de sus familias.

El grabado de Lucas Vorsterman, en el mismo sentido del cuadro de Van Dyck, representa al matrimonio Arundel sentado y acompañado de una serie de objetos que hacen referencia a sus gustos por el arte y a una forma de vida sofisticada y cultivada. El fondo está compuesto por un amplio y lujoso cortinaje tras el que se abre un ventanal. Ambos van vestidos con ricas ropas sobre las que llevan un elegante manto de armiño adornado con sus respectivos collares. A un lado podemos ver dos estatuas antiguas y unos libros, en un primer plano un globo terráqueo y en las manos de Alethea unos instrumentos cartográficos.



ILLVSTRISSIMI ET EXCELLENTISSIMI CONIVGES, D THOMAS HOWARD ET D ALATHEIA TALBOT ARVNDELLIA, ET SVRRIAE COMITES.
Hi mundum inspicunt hoc mundus suspicit, Unde | Ergo caput tantus, Vna tabella dicitur! | Quos Comites summas facit excellentia, iungit | Quos thalamus, Comites uero sociisque dedit.

Antoon Van Dyck (1599-1641)

Dos estudios de mujer dormida, 1620

Dibujo sobre papel amarillento verjurado. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión, 312 × 378 mm

Inscripción en tinta marrón, en el ángulo inferior derecho: «A.Dyck 1620».

Título de Barcia: Estudio de mujer dormida.

Línea de encuadre en tinta negra.

Referencias: Barcia y Pavón, 1906, p. 716, 8692. Clück, 1933, p. 304. Vey, 1962, pp. 160-161, n. 90.

BNE Dib/16/36/30

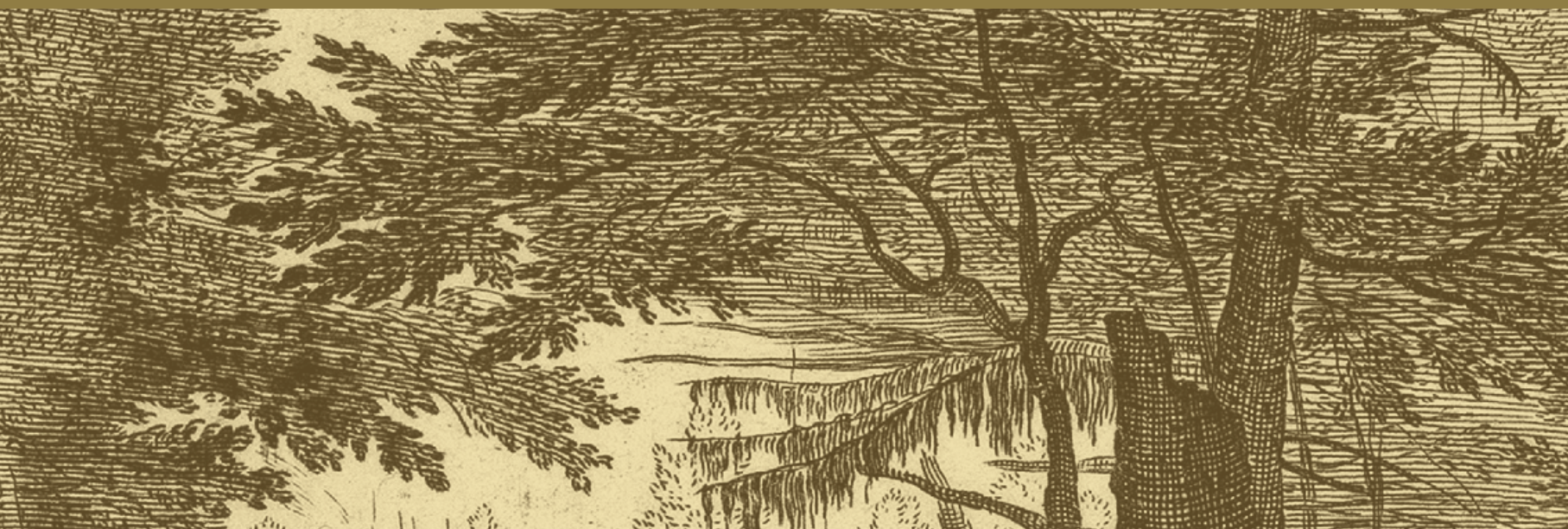
El dibujo representa a una mujer dormida como tema central, y en la esquina inferior izquierda hay un estudio de cabeza de mujer dormida. En la parte superior el dibujo es de cuerpo entero y medio tapado por un paño, y el de la esquina, sólo de busto, con el rostro de tres cuartos de perfil hacia el espectador. La diferencia está en la posición de la cabeza, apoyada en el brazo derecho.

En la esquina inferior derecha lleva la inscripción del pintor: «A.Dyck 1620», fecha anterior a su viaje a Italia. El dibujo está trazado a lápiz, con rayado para las sombras y clarión blanco para realzar la luz del cuerpo y el rostro de la mujer. El modelo está captado del natural y puede apreciarse la caída del cuerpo en un momento profundo del sueño.

Parece que podría tratarse de una composición para la recreación de ninfas en el bosque con Diana y sátiros, que no se llegó a hacer, muy frecuentes en las obras de Tiziano y Rubens, en las que no faltaban jóvenes dormidas en el bosque. Modelos similares encontramos en obras de Rubens de los años 1616-1620 como *Cimón e Ifigenia* o en *Júpiter y Antíope*.

Se trata de un dibujo realista característico de las obras más tempranas de Van Dyck. Desde su publicación por Ángel M. de Barcia, en el catálogo de dibujos de la Biblioteca Nacional, la atribución y autenticidad de este dibujo es admitida por la crítica sin reservas. Proviene del fondo de la colección Carderera. También fue estudiado por Heinrich Rosenbaum, Gustav Glück, que vio relación con la obra de Van Dyck *Júpiter y Antíope*, y Horst Vey, éste último aportando la bibliografía completa.







III

Los nuevos géneros artísticos

Paisajes y escenas de costumbres

ANA SANJURJO DE LA FUENTE

La selección de grabadores flamencos que se incluye en este catálogo recoge obras de artistas nacidos entre 1554 y 1649. El más antiguo, el pintor, dibujante y grabador Paul Bril es 27 años mayor que Rubens, y el más joven, Jan van der Bruggen, nace en 1649, ocho años después del fallecimiento de Van Dyck, coincide hasta 1678 con Jordaens y graba *El dentista* de Teniers.

Se presenta una parte de la interesante colección que la Biblioteca Nacional de España conserva sobre paisajes y escenas de género, que tuvieron gran desarrollo y éxito en el arte holandés y flamenco de los siglos XVI y XVII, llegando a convertirse en géneros independientes por la gran demanda que existía.

El recorrido comienza por Paul Bril, los Sadeler, el pintor Vinckboons y el grabador Bruyn. Se continúa con Rubens, sus paisajes, discípulos y seguidores: Bolswert, Van Uden, Galle, Vorsterman, Pontius. A continuación, las estampas de Van den Enden, Bailliu y Clouwet según los dibujos de Diepenbeeck. Después, las estampas o dibujos de autor desconocido y las estampas de influencia italiana en escenas de tipos o asuntos populares: Cornelis y Jan Baptist de Wael o Jan Fyt. Se sigue con las escenas de género creadas por Adriaen Brouwer, que a pesar de su corta vida tuvo gran número de seguidores, como Van der Does, Teniers, Waumans y Weyen, y, para

terminar, David Teniers y sus discípulos: Wyngaerde, Coryn Boel y Jan van der Bruggen.

Paul Bril llega a Roma en 1574 y se convertirá en parte imprescindible de la formación de artistas procedentes del norte y, sobre todo, ejercerá gran influencia en el arte italiano del siglo XVII. Hace un dibujo preparatorio para la estampa *Paisaje montañoso con ermitaño* [cat. 75] que representa un paisaje con cabaña o ermita sobre una roca, característico de la fantasía de Bril en sus primeros paisajes dibujados al sur de los Alpes, sin figura del santo, añadida al hacer la estampa, a partir de 1590, cuando el editor Giovanni Orlandi trabaja en Roma. El dibujo *Paisaje* [cat. 76] presenta muchos elementos propios: la peña cortada a pico, el torreón o las hojas de los árboles abiertas.

El patriarca de la familia **Sadeler**, Josse, procede de una familia de damasquinadores originaria de Alost, ciudad próxima a Bruselas. Sus hijos Jan y Emmanuel practicaron este oficio, pero los hijos de Jan (**Aegidius**, Johann I y **Raphaël I**) y un hijo de Emmanuel (**Aegidius II**) optaron por el grabado, la edición y el comercio de estampas.

Aegidius Sadeler II, considerado el mejor grabador de la familia, grabó unas cuatrocientas estampas de todo tipo, pero destacan las basadas en obras de Brueghel, Stevens y Bril. Aegidius



FIG. 1

está en Roma entre 1593-1595 y graba el *Paisaje rocoso con San Jerónimo*, [cat. 77] según Jan Brueghel, publicado en su primer estado por Justus Sadeler, el hijo de Johann, probablemente en Venecia, la ciudad donde los Sadeler tenían su propio comercio en 1596-1597, fechas en las que Brueghel está en Italia. Cuando Aegidius se traslada a Praga utilizará dibujos del pintor Pieter Stevens (fig. 1) para empezar a grabar hacia 1606 la serie *Ocho paisajes de Bohemia* [cat. 78], combinando elementos del paisaje local con arquitecturas y lugares inventados que casi nada tienen que ver con Bohemia. En 1607, en *La Lonja de Praga* [cat. 92] reproduce un óleo atribuido a Bartholomeus van Bassen de 1607. Representa una sala gótica, con grandes arcadas y ventanas por las que entra la luz, destacando un puesto de venta de cuadros y grabados que regentaba el propio Aegidius. Pinta figuras pequeñas, los perros acompañan a sus dueños y la gente charla animadamente en este gran salón. En 1615, también en Praga, graba según Paul Bril la serie *Los doce meses* [cat. 79] en seis estampas, con dos meses en cada una, representando las actividades propias de cada mes, que dedica a Vincent Muschinguer, consejero de Rodolfo II. Seguirá trabajando en Praga, donde muere.

Raphaël Sadeler I durante su estancia en Venecia graba *La pequeña lechera* [cat. 91] firmada por Jacopo Bassano y dedicada al mecenas Carlo Helmann, coleccionista de obras de artistas italianos, como Tintoretto, Bassano, de maestros del norte y de obras de cartografía. Helmann ejerció un gran papel como agente de artistas en el comercio del arte. En este paisaje rural destacan las figuras humanas, los animales, y el detalle del campesino de espaldas, todo con gran precisión. Título relacionado con la parábola del sembrador.

Raphaël Sadeler II, hijo de Raphaël Sadeler I, realiza una de sus mejores pruebas según un dibujo de Jan Brueghel. En *Paisaje boscoso con tres patos y una garza* [cat. 80] los animales son el único elemento viviente en este paisaje boscoso, de troncos retorcidos y caídos en diagonal ocupando toda la superficie y flores junto al agua, detalle del gusto de Brueghel por las flores.

El pintor David Vinckboons y el grabador **Nicolaes de Bruyn** se trasladan por motivos religiosos a Ámsterdam y Róterdam y realizarán obras de gran formato, panorámicas, reproduciendo escenas galantes con muchos personajes, for-

LUCAS VORSTERMAN,
según Van Dyck (det.)
Retrato de Pieter Stevens
BNE ER/123 (136)



FIG. 2

tificaciones palaciegas, densas arboledas, ríos, puentes, etcétera. Realizadas con pocos años de diferencia *La danza de la Magdalena o Fiesta en un bosque* [cat. 81], de 1601, presenta una escena religiosa disimulada por una fiesta en un paisaje idílico. En *Fiesta en los jardines de un castillo* [cat. 82], hacia 1604, el grabador sigue fiel el dibujo preparatorio del pintor y presenta una fiesta veneciana con parterres, cenadores y góndolas deslizándose por los canales.

Rubens, sus paisajes, discípulos y seguidores

Rubens y Schelte Adams à Bolswert colaboraron en una serie de pequeños paisajes realizada entre 1635-1640 de la que se llegaron a editar cinco estados. La colección facticia incompleta de la BNE sólo conserva 15 estampas. *Paisaje con muralla y cabras* [cat. 83] representa la vista del Manzanares que el pintor contemplaba desde el Alcázar de Madrid, mientras pintaba el retrato de Felipe IV, entre agosto de 1628 y abril de 1629, según el estudio sobre Rubens de Hans Gerhard Evers de 1943. El óleo de Rubens, perdido, se conoce por la copia del Museo de Filadelfia. Bolswert graba otra serie según Rubens de seis gran-

des paisajes que se compara con las estampas de Bruyn porque tienen exactamente la misma escala. La denominación «grande» y «pequeña» viene dada por el formato de los grabados.

Lucas van Uden colaboró en la realización de cuadros de Rubens, sugiriéndose incluso que en algunas obras del maestro los paisajes son de van Uden, aunque no hay pruebas documentales de ello. *Paisaje con hombres empujando un carro* [cat. 84], firmada e inventada por él, utiliza el tema del carro volcado de Rubens como detalle, que le sirve de título. *Paisaje con un hombre llevando una vara* [cat. 85-A], firmada con sus iniciales, incluye temas como la cabaña al borde del camino, árboles, la montaña y figuras muy pequeñas. *Paisaje con amanecer al fondo y dos puttis* [cat. 85-B], sin firma, en el segundo estado cambia la composición de tres personajes por dos y añade la puesta de sol con sus rayos. Estampada sobre un papel con texto al verso, según Dutuit, habría sido preparada como viñeta de algún libro dedicado a Felipe II, aunque por las fechas tendría que ser Felipe III. *Paisaje* [cat. 86] parece un boceto al aire libre para utilizar como modelo de grabado e incluirlo en alguna serie. De hecho los dos troncos de los

PIETER DE JODE
según Van Dyck (det.)
Retrato de Jacob Jordaens
BNE ER/123 (180)

FIG. 3



LUCAS VORSTERMAN
según Peter Thys (det.)
Retrato de David Teniers
BNE IV/1114

árboles principales con sus hojas moviéndose se asemejan a alguna estampa grabada por él.

Cornelis Galle el joven, graba *La carreta* [cat. 88] según el óleo de Rubens y el grabado de Bolswert. Su estampa, invertida con respecto a la de Bolswert, suprime la dedicatoria del editor Martinus van den Enden al pintor Cornelis de Wael. El tema del paisaje con un carro con piedras caído intentando sujetarlo tuvo tanto éxito que fue incluido como detalle anecdótico por grabadores como Lucas van Uden. La estampa estaba atribuida a Cornelis Galle el viejo hasta el inventario de Wijngaert de 1940.

Lucas Vorsterman graba paisajes como *La aurora* según Adam Elsheimer o *El paisaje de lluvia* de Louis de Vadder terminado con buril por Vorsterman; escenas de género como *Los pecados capitales* y *El gusto* según Brouwer, *La riña de campesinos* de Pieter Brueghel y *Los jugadores de backgammon* [cat. 94] según Adam de Coster, escena nocturna iluminada a la luz de dos velas. El óleo *Un hombre cantando a la luz de las velas*, en la Galería Nacional de Irlanda, recuerda a los personajes de la estampa de Vorsterman, que Benedict Nicolson atribuye al pintor Adam de Coster.

El rey bebe [cat. 95] es un tema muy conocido, repetido por Jacob Jordaens (fig. 2) en varias pinturas durante su vida. **Paulus Pontius** trabajó un tiempo en el taller de Rubens y se sirve de esta escena para hacer la estampa. Representa un tema religioso vinculado a la cultura popular, ya que el 6 de enero se celebra en Flandes el día de Reyes, con toda la familia, incluidos los criados, que comparten comida, vino y la elección del rey de forma aleatoria. La fiesta suele terminar con la gente alborotando o perdiendo el control.

El asunto de los cinco sentidos fue muy repetido en el arte flamenco y pintores como Brueghel y Rubens lo reflejaron en sus obras. Martinus van den Enden figura en la serie *Los cinco sentidos* [cat. 97] como editor y Diepenbeeck como inventor. Enden podría ser también el grabador ya que su nombre siempre aparece como editor con

los mejores grabadores del momento: Bolswert, Pontius, Van der Does, Cornelis Galle. Edita escenas de género de Waumans y Cornelis de Wael, una colección de santos grabada por Bailliu, Natalis, o van Merlen y, lo más importante, la *Iconografía* de Van Dyck.

Pieter de Bailliu utilizará dibujos de Diepenbeeck para grabar *Escena pastoril* [cat. 87], una escena al aire libre con figuras monumentales y paisaje como fondo. Entre las más de cien estampas que graba Bailliu según Diepenbeeck hay representaciones de santos, alguna escena de la Pasión y dos estampas para una edición de poemas de Homero que no llegó a publicarse, *Minerva apareciéndose a Ulises* y *Eumeo protege a Odiseo*.

Peeter Clouwet en *Reunión literaria alrededor de una mesa* [cat. 107] graba el retrato de una familia aristocrática, muy bien documentada, en una escena de interior. La estampa, siguiendo el dibujo de Diepenbeeck, representa a la familia del primer duque de Newcastle, William Cavendish, y a su segunda esposa, Margaret Lucas, durante su exilio en Amberes (1648-1660), fechas en las que posiblemente se realiza. La sala podría ser de ambiente flamenco ya que los Cavendish durante su estancia en Amberes vivieron en casa de Rubens, pues a la muerte del pintor su esposa Helena Fourment alquiló la residencia. Margaret, famosa escritora interesada en todo tipo de ciencias, murió antes que su marido y fue enterrada en la Abadía de Wenstmister.

Estampas o dibujos de autor desconocido

Patinadores sobre hielo junto a un edificio con un arco [cat. 89] incluye dentro de la plancha una marca muy débil y casi ilegible (NU?) que podría ser un monograma de grabador. Además de las estampas de Pieter Bout, *Los patinadores* y *El trineo en el hielo*, artistas holandeses como Hendrick Avercamp, Aert van der Neer o Aelbert Cuyp reflejan ambientes de invierno en dibujos y óleos con escenas de un carro tirado por caballos, patinadores y vistas del río en invierno.

El dibujo *Aldeano bostezando* [cat. 90] está relacionado con el dibujo del Museo de Bellas Artes de Bélgica, una copia de un cuadro perdido de Brueghel, *Un hombre bostezante*, que Rubens tenía en su colección. Parece ser que el cuadro del museo de Bélgica habría formado parte de la serie de los siete pecados capitales y se trataría de la personificación del ocio. Adriaen Brouwer representa a un hombre con el rostro desencajado en los óleos *Los fumadores*, del Metropolitan de Nueva York, realizado después de 1636 y *El trago amargo* del Städel Museum de Fráncfort. Este mismo gesto se verá en estampas posteriores grabadas por Jan Lauwryn Krafft en 1759 y Johann Facius en 1796.

La estampa *Cabeza grotesca y dos escenas de taberna* [cat. 108] consta de tres planchas, de dos tamaños, en un mismo papel. La escena central representa el rostro invertido de la estampa de Francesco Villamena, *Geminiano Caldorostaro*, un castañero que llamaba la atención en la Plaza Navona de Roma y uno de los denominados incorrectamente, según Bury, *Seis Gritos de Roma*. Los otros tipos populares representados por los artistas eran: el jardinero *Matre*, un vendedor ciego de una cura para callos, un vendedor de tinta y dos retratos de santos que dedicaron sus vidas a cuidar a los pobres. Las escenas de taberna podrían ser viñetas para ilustrar libros. La extraña mezcla de temas, ¿una prueba de estampación del editor Van den Enden, también grabador de la estampa?

Influencia italiana en los personajes o escenas populares

Después de la publicación de las biografías de pintores, por Karel van Mander en 1604, el viaje a Italia se convirtió en un rito de iniciación para los jóvenes artistas holandeses y flamencos. Antes de partir para Italia, los artistas tenían que ser miembros de la *Gilde* de San Lucas local, para poder mostrar los papeles a su llegada a Roma. Hacia 1617 un grupo de estos artistas formó la sociedad de los Bentvueghels (camarilla de pintores) activa en Roma entre 1620-1720. Se



FIG. 4

reunían por motivos artísticos e intelectuales y eran conocidos como Los borrachos porque sus rituales de iniciación a veces duraban 24 horas y concluían en la iglesia de Santa Constanza, conocida como el Templo de Baco. Estos artistas inconformistas respondían a la demanda de los coleccionistas interesados en sus obras, adoptando la luz y la realidad de Caravaggio y utilizando temas sencillos de gente humilde en situaciones cotidianas. Utilizaban un alias y no eran apreciados por los teóricos de la época.

Cornelis de Wael en su viaje a Roma entra en contacto con los miembros de esta sociedad y graba varias series como *Venustas hasce imagines* [cat. 93]. Destacan el matasanos curando a una anciana, jugadores de cartas, la trifulca en una posada, los borrachos bajo un puente, etc.,

veinte escenas populares italianas que pueden incluirse en las conocidas como «bambochadas» o interpretaciones de la realidad hechas por el grupo de artistas holandeses establecidos en Roma. El nombre procede del mote del pintor holandés con deformidades físicas Pieter van Laer, llamado *Bamboccio*, que entre 1625-1638 pintó en Roma personajes rudos y poco agraciados, en mercados, fiestas populares y escenas de caza con estilo tosco.

Jan Baptist de Wael describe en *Varias escenas de figuras con animales* [cat. 109] temas y ambientes populares italianos: el halconero con sus perros acompañando a la dama, los peregrinos contemplando lo que falta para llegar a la meta, el gaitero tocando, un cirujano operando a un hombre en la cabeza, etc. Este último es un tema tradicional en el arte flamenco. Su iconografía ya se ve en obras del siglo XVI como la operación quirúrgica para extraer una piedra de la cabeza de Brueghel (H. III, n. 192).

Goudvink (*Camachuelo*) era el alias utilizado por **Jan Fyt** en los Bentvueghels. Continuó el estilo de su maestro Frans Snyders, representando fauna y bodegones, destacando el plumaje de las aves y la piel de los animales. Se especializó en la representación de perros, que varía repetidamente. De la serie de ocho estampas *Los perros* [cat. 102] se conoce un dibujo preparatorio de perros en reposo y liebre, que sigue fielmente la portada/frontispicio. La estampa incluye el pedestal romano que no está en el dibujo, y sirve para estudiar el método de trabajo del artista. No se conocen dibujos preparatorios para otras estampas de la serie.

Escenas de género de Adrian Brouwer y sus seguidores

Adriaen Brouwer, aunque solo vivió treinta y tres años, tuvo enorme influencia en autores que utilizaron personajes representados en sus cuadros para grabarlos. Son tipos de clase social baja, antihéroes, campesinos, agricultores, borrachos fumando, bebedores y todo tipo de personajes.

CORYN BOEL
según David Teniers (det.)
El bebedor
BNE INVENT/46285

Con quince años, su madre lo envió a Holanda a formarse en el taller de Frans Hals, de donde salió huyendo por el mal trato recibido. En Amberes está desde 1631 hasta su muerte en 1638. La serie *Campesinos y mujeres* [cat. 96] para Hollstein es de grabador anónimo según Brouwer, sin añadir más datos. Sin embargo, la primera estampa de la serie de la colección de la BNE lleva su firma como pintor y grabador *Brauer p et eculp.* ¿Un estado diferente al descrito, en el que se añade el nombre de Brouwer como grabador?

Antony van der Does graba *Pareja sentada junto a una mesa* [cat. 98] según Brouwer, titulada por Henri Hymans, *Un campesino y una campesina en un cabaret*. Otra escena de género es *Hombre con jarra y vaso* según Lievens. Son las únicas escenas de género que se le conocen. Según Hymans, Van der Does pertenece a la segunda generación de grabadores de la escuela de Rubens. Graba escenas religiosas con Quellinus o Van Dyck y el retrato del Cardenal-infante Fernando de Austria, para la *Bibliotheca Belgica*.

Coenrad Waumans, admitido como aprendiz en el taller de Pontius en 1633-1634, tuvo contacto con Brouwer en algún momento. Su obra comprende más de cien grabados según autores como Diepenbeeck, Karel van Mander, Rubens, Seghers, Van Dyck o Adriaen Brouwer, cuya serie completa de cinco estampas *Cabezas grotescas* [cat. 105], atribuida a Waumans, muestra un estudio psicológico de gestos y posturas de tipos populares. Tuvo tanto éxito que realizó una segunda serie, invertida y de mayor tamaño. Se conocen como series A y B.

Hermann Weyen graba *Interior con tres campesinos* según Brouwer [cat. 106]. Aunque se desconoce su lugar de nacimiento, se considera de Escuela flamenca. Está en París el 2 de febrero de 1634 y toda su vida transcurrirá en esta ciudad. En el palacio Harrach, en Rohrau, cerca de Viena, se conservan dos pinturas alegóricas de este artista. Fue sobre todo editor de obras religiosas, como una *Anunciación* y una *Santa Teresa de Jesús*, de Rubens, grabadas por François Langot. La colección de la BNE conserva tres estampas



FIG. 5

de paisajes con edificios y figuras editadas con privilegio.

David Teniers y sus seguidores

David Teniers el joven (fig. 3), cinco años menor que Brouwer, realiza una escena de interior representándola en óleo y en papel: *La cocina* [cat. 99-100]. Teniers comienza a individualizar las escenas incluyendo detalles como el dibujo de la pared, o el esbozo de una sonrisa, la firma y fecha. Entre el óleo de la cocina de 1643 del Museo del Prado y la estampa de 1650 hay elementos que se repiten. Pero hace otras cocinas, como el óleo fechado en 1644 con este título en el Maurishuis de La Haya o el conservado en el Hermitage, de 1646, donde el artista se representa como halconero, lo que llevó a pensar que se trataba de la cocina del castillo que adquirió cerca de Perk en 1662-1663 o del palacio del archiduque Leopoldo Guillermo en Bruselas.

JAN VAN DER BRUGGEN
según David Teniers (det.)
El dentista
BNE INVENT/46055



FIG. 6

AEGIDIUS SADELER
La Lonja de Praga (det.)
 BNE INVENT/2145

Teniers comienza a crear paisajes panorámicos representando escenas con sucesión de planos en paralelo que llegan hasta la lejanía. *Tiradores al blanco* [cat. 101] podría considerarse un paisaje rural, ambientado cerca de una gran ciudad, ya que la torre de la iglesia al fondo puede identificarse como la aguja de la torre de la catedral de Nuestra Señora de Amberes, la catedral más grande de Bélgica. Las figuras, de pequeño ta-

maño, no desmerecen en relación con las cabañas y el cielo.

Frans van den Wyngaerde, más conocido como marchante que como grabador al aguafuerte y colaborador de Teniers, añade en algunas estampas a su nombre las palabras *feci aqua forti*. De la serie sobre las horas del día, la colección de la BNE sólo conserva la titulada *La tarde*

[cat. 103]. Los personajes grabados por Wyn-gaerde a partir de planchas de grabadores como Lievens, Vorsterman o Teniers, reflejan una importante selección de tipos populares, como los *Dos campesinos*, de Teniers [cat. 104]. Wyn-gaerde editó la mayoría de los aguafuertes que aparecieron en su tiempo en Amberes, como el gran número de planchas de Wenceslaus Hollar, ejecutadas a su costa. Este grabador, nacido en Praga, estuvo en Amberes entre 1644-1652 y realizó más de seiscientas estampas (H. 691-1311).

Dos estampas muy interesantes que no se exponen por razones de conservación

Es interesante mencionar dos estampas de grabados de género, interesantes por su rareza, *El bebedor* (Invent/46285) (fig. 4) de **Coryn Boel** (1620-1668), aguafuerte con toques de buril y las firmas *Teniers in et excud. cum privilegio* y *Coryn Boel f.* Boel, hijo de un marchante en arte, trabajó en Bruselas con Teniers en la Galería de Pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo y grabó obras de reproducción de maestros italianos del siglo XVI y del propio Teniers.

El dentista (Invent/46055) (fig. 5) de **Jan van der Bruggen** (1649-ca. 1714), el grabador más joven del catálogo, es una manera negra, la única estampa de esta técnica. No tiene firmas, tampoco inscripción, por estar recortada, pero se conocen al menos dos estados con las firmas de Bruggen y Teniers, con diferentes inscripciones. Este grabador se traslada a París, donde muere alrededor de 1714. En la colección de la BNE hay otra manera negra grabada por él, *El pesador de oro* (Invent/29259), una copia invertida del grabado de Rembrandt del mismo título (B. 281).

Estos dos géneros artísticos, el paisaje y las escenas de costumbres, cobraron gran fuerza en esta época en los Países Bajos, más en Holanda que en Bélgica. Las razones religiosas y políticas, hicieron que en el norte, protestante y republicano, hubiera una mayor clientela burguesa que demandaba estas imágenes. Los artistas viajaban mucho de una parte a otra de los Países Bajos y a

ciudades del extranjero colaborando entre ellos y desarrollando un importante comercio de estampas en todas las ciudades (fig. 6). Aunque en Flandes el arte del paisaje no se desarrolló tanto como en Holanda, los flamencos fueron pioneros en el paisajismo, tanto en pintura como en grabado, con artistas como Joachim Patinir, Pieter Brueghel, Hans Bol, etc. En cuanto a las escenas de género, en menor cantidad que en Holanda, hubo artistas muy importantes, como Brouwer, Teniers, Wyngaerde, entre otros, que muestran el ambiente popular, de granjas, tabernas con bebedores, fumadores, jugadores de cartas, etc.

Estas imágenes de paisajes y escenas costumbristas tienen la virtud de darnos a conocer los ambientes rurales y urbanos de los Países Bajos y la vida cotidiana de sus habitantes en el siglo XVII, lo que ayuda a comprender cómo era el mundo en que vivían los artistas y los personajes que aparecían en sus obras.

Bibliografía:

BODART, 1977. DÍAZ PADRÓN, 1983. SCHOLZ, 1985. *The Age of Brueghel*, 1986. SUTTON, 1987. LIMENTANI VIRDIS, 1992. RAMAIX, 1992. AYALA MALLORY, 1995. Vlieghe, 2000. BURY, 2001. LIMOUZE, 2002. *Rubens, van Dyck, Jordaens*, 2003. DEPAUW-LUIJTEN, 2003. CURZI, 2008. *Rubens, Brueghel, Lorena*, 2012. *Enciclopedia del Museo del Prado* [en línea], 2006. LA EDAD DE ORO, 2010. ACKX, 2013 [en línea]. *L'art de l'estampe* [en línea], 2015.

Paul Bril (1554-1626)

Paisaje montañoso con ermitaño / Paulo Bril inven. et fec

[¿Roma?], Ioan Orlando formis, [¿entre 1590 y 1613?]

Aguafuerte, 211 × 270 mm

Firma en el ángulo inferior izquierdo.

Datos del editor en el ángulo inferior derecho.

Único estado descrito.

Dibujo relacionado: *Paisaje fantástico con capilla o ermita sobre una roca escarpada*, con la firma, «P. Bril» hacia la izquierda, en The Devonshire Collection, en Chatsworth House.

Referencias: Le Blanc, 1854-1889, v. 1, n. 7. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 3, n. 3. García Vega, 2007, v. 2, pp. 26-27. Jaffé, 2002, v. 2, n. 1162/672. *Enciclopedia del Museo del Prado*, v. 2, pp. 599-561. Vlieghe, 2000, pp. 275-278. Ayala Mallory, 1995, pp. 68-70.

BNE Invent/41948

Paul Bril nació en Amberes y se formó con su padre. En 1574 está en Lyon. Viajó a Italia junto a su hermano Matthijs que está trabajando en Roma y allí permanecerá toda su vida. Pintor de paisajes y grabador al aguafuerte, se relacionó con los pintores Adam Elsheimer y Anibale Carracci. Entre 1585-1600 los papas Sixto V y Clemente VIII le encargaron frescos con paisajes para decorar estancias del Vaticano e iglesias de Roma. A partir de 1590 empezó a pintar pequeños paisajes sobre tabla o cobre con tormentas marinas, vistas de puertos y paisajes con ermitaños, campesinos entre ruinas, cazadores y pescadores, de amplia difusión fuera de Italia.

La estampa de la colección Carderera, representa un paisaje muy contrastado, en la línea del paisajismo flamenco inaugurado por Joachim Patinir y Pieter Brueghel. A la izquierda, la figura vestida de blanco del ermitaño arrodillado orando ante la cruz contrasta con los árboles que, entre sus ramas, dejan ver en un hueco, la cabaña y la pequeña ermita; hacia la derecha, la luz da profundidad y deja ver el paisaje, el camino, una barca deslizándose por el río, las nubes y los pájaros; a la derecha, un pastor con su rebaño y, al pie de la montaña, una ciudad con sus monumentos, equilibrando la escena.

El impresor y editor Giovanni Orlandi, trabaja en Roma entre 1590-1613 donde tenía un comercio en el Pasquino. Compró planchas de los grabadores Alberti, Aelst y Vignola, además de publicar obras de Tempesta y Paul Bril.



Paul Bril (1554-1626)

Paisaje

[ca. 1574-1626]

1 dibujo sobre papel agarbanzado verjurado, pluma y tinta marrón, 213 × 280 mm

A lápiz negro, en el ángulo superior izquierdo: «N 91». En el verso, a pluma y tinta parda: «XV»; a lápiz grafito, parcialmente oculto: «8642».

Filigrana: Escudo.

Obra de Paul Bril, según Barcia.

Sombreado intenso, de fuerte claroscuro, que lo relaciona con alguna estampa.

Línea de encuadre a pluma y tinta marrón.

Referencias: Barcia Pavón, 1906, n. 8642. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 3, n. 1-2. *Enciclopedia del Museo del Prado*, v. 2, pp. 559-561. *The Age of Brueghel*, 1986, p. 168, (il. 1). *101 Masterpieces*, 2008, n. 42.

BNE Dib/16/43/10

Dibujo procedente de la colección Madrazo que Barcia recoge en el catálogo de dibujos como de Paul Bril. Con una línea de encuadre a pluma y tinta marrón, representa sobre un papel con filigrana de escudo, una peña de gran tamaño, cortada a pico, coronada por un torreón redondo que centra la composición llena de detalles; un río en primer plano sobre el que se deslizan tres barcas con figuras remando de muy pequeño tamaño y una cabaña sobre otra peña, detrás una puente. A la izquierda, edificios de una población al pie de un monte escarpado y árboles en diferentes planos agitando sus ramas y dando movimiento por medio de un sombreado intenso, de fuerte claroscuro, que lo relaciona con alguna estampa. Destaca el amplio cielo con nubes haciendo forma de uve entre el perfil de la montaña y la roca.

Algún detalle como las hojas de los árboles que asoman por detrás del torreón recuerda a las que pinta Bril en colaboración con Rubens en el óleo del Museo del Prado *Paisaje con Psique y Júpiter* (P 1849). En dos estampas de la serie *Vistas sobre la costa de Campania*, firmadas por Paul Bril en 1590 se ven estos elementos: la peña, el torreón y las hojas de los árboles abiertas (Hollstein 1-2).

Los paisajes italianos de Paul Bril se grabaron y fueron muy apreciados en los Países Bajos. Desde 1590, Bril mantuvo un taller muy activo en Roma por el que pasaron los pintores flamencos que viajaban a aquella ciudad.



Aegidius Sadeler II (1568/1570?-1629)

Paisaje rocoso con San Jerónimo / Ioan Breugel inue. EG: Sadeler fc.

[¿Múnich?], Marco Sadeler excudit, [¿entre 1635 y 1660?]

Buril, 219 × 279 mm

Dedicatoria en latín en el margen inferior a Fernando Lombardo: ORNATISS:mo SPECTATOQ₃ VIRO FERDINANDO LOMBARDO BELGAE, PICTORI INSIGNI.

Debajo de la dedicatoria, en el centro, *Egidius Sadeler / D D. Marco Sadeler excudit.*

Nombres de inventor y grabador, en el centro de la parte inferior de la estampa, dentro de la plancha.

La estampa podría fecharse entre 1595-1597.

Nombre del editor en el ángulo inferior derecho, debajo de la dedicatoria.

2º estado con el nombre del editor. El primer estado sin nombre de editor.

Serie de paisajes; [7]. La serie completa consta de diez estampas.

Referencias: Le Blanc, 1854-1889, v. 2, n. 197. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 21, n. 211. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 22, n. 211. *The Illustrated Bartsch*, v. 72, part. 2, n. 218 (*Supplement*). *The Illustrated Bartsch*, v. 72. Sadeler, p. VII. Ramaix, 1992, pp. 14-17. Limentani Viridis, 1992, n. 103. Limouze, 2002, pp. 105-106. Depauw-Luijten, 2003, pp. 101-103. *Enciclopedia del Museo del Prado*, v. 2, pp. 564-567.

BNE Invent/2144

Jan Brueghel el viejo es hijo del pintor flamenco Pieter Brueghel el viejo. Su obra pictórica la conforman escenas mitológicas, históricas, religiosas, alegóricas, flores y diversos tipos de paisajes con pequeñas figuras próximas a las de su padre, al que casi no conoció porque murió siendo muy pequeño. Entre 1590-1596 viajó a Nápoles, Roma y Milán, donde entró en contacto con el cardenal Borromeo. En 1596 volvió a Amberes y viajó a Praga en 1604.

Aegidius Sadeler comenzó a trabajar la talla dulce en 1582, en Amberes, a la muerte de sus padres, aprendiendo el oficio con su primo Johann Sadeler I, que en esta época viajaba con frecuencia a Colonia. En 1589 ingresó en la *Gilde* de Amberes. Reproduce obras de artistas flamencos y holandeses, como Maerten de Vos o Hans von Aachen. Entre 1592-1597 viaja por Italia donde reprodujo obras de artistas italianos.

Datada entre 1595-1597, el nombre del santo da título a esta estampa con paisaje rocoso, aunque ante la inmensidad de la naturaleza presentada con sus rocas, árboles, vegetación y un amplio cielo, la figura de san Jerónimo penitente, leyendo arrodillado junto a una cueva, es insignificante; afuera, el león recostado que acompaña siempre al santo y su atributo. El paisaje a su alrededor es abrupto y al fondo se adivina la ciudad.

Marco Sadeler, sobrino de Aegidius e hijo de su hermano mayor Marco, se sabe que estuvo trabajando en Praga en 1600, residió en Venecia y fue comerciante y editor. Está activo hasta 1660.



ORNATISS. SPECTATOQ. VIRO FERDINANDO LOMBARDO BELGÆ, PICTORI INSIGNI.
Enidius Sadeler D.D. Marco Sadeler excudit.

Aegidius Sadeler II (1568/1570?-1629)

Puente de tres troncos sobre un torrente

[S. l., s. n., ¿entre 1625 y 1648?]

Buril, 166 × 254 mm

Sin firmas por estar recortada. Grabada por A. Sadeler, según P. Stephani.

No se sabe el estado.

Basada en un dibujo perdido de Pieter Stevens (o Stephani).

Ocho paisajes de Bohemia; 1.

La serie completa consta de ocho estampas.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 21, n. 263. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 22, n. 264. *The Illustrated Bartsch*, v. 72, part 2, n. 272 (*Supplement*). Ramaix, 1992, pp. 14-17. Limentani Viridis, 1992, p. 89, 96-97. Limouze, 2002, p. 190, 285-287, 291, 312. Sutton, 1987, n. 122 (il.).

BNE Invent/1180

En 1597 Aegidius Sadeler llega a Praga, la ciudad adonde acudían los artistas para trabajar en la corte del emperador Rodolfo II. En esta época los grabados de paisaje plantean problemas cronológicos porque muy pocos están fechados y la repetición de los modelos hace difícil su datación. En 1604 Jan Brueghel visita Praga y en 1606 Sadeler graba 49 vistas topográficas de los *Vestigi della Antichità di Roma...* según Brueghel y Stevens.

En esta misma época comienza a grabar los *Ocho paisajes de Bohemia* según el pintor de paisajes flamenco Pieter Stevens, llamado también Stephani, que combinan elementos del entorno local con detalles fantásticos, más naturales y arquitectónicos. Stevens, nacido en Malinas, abandonó Flandes para trabajar desde 1594 en Praga. Representa el estilo de los pintores holandeses y flamencos de paisaje en Roma (Paul Bril, Hendrick de Cleef) que mezclan realidad y ficción en sus paisajes e intentan captar la iluminación del lugar y el espacio desde la profundidad.

Las estampas de la serie representan paisajes con varias escenas, como un puente de tres troncos sobre un torrente, un paisaje fluvial con una torre en una roca o con una caravana, viajeros y cazadores descansando, paisajes con una cruz de madera sobre una polea o sobre un arco. Son pruebas de muy buena calidad que debieron de tener mucho éxito, ya que se publicaron hasta cuatro ediciones. En el tercer estado editado en París por Daumont se añaden títulos de lugares, como Alpes, Madrid, Basilea o Milán.



Aegidius Sadeler II (1568/1570?-1629)

IULIUS - AUGUSTUS / Paul Bril Inv : Egs: Sc. excu.

[S. l.], Egs Sc. excu, 1615

Aguafuerte y buril, 378 × 505 mm

Nombre del dibujante dentro de la plancha, en el ángulo inferior derecho; nombre del grabador y editor, a continuación.

Nombre de los meses del año, en la parte inferior. Signos del Zodiaco, en la superior.

1^{er} estado sin número. En el 2^o con las estampas numeradas.

Los doce meses; 4. La serie completa consta de seis estampas. La 1^a estampa de la serie con dedicatoria de tres versos en latín a Vincent Muschinger.

Según dibujos perdidos de Paul Bril, muy parecidos a los frescos para la Torre de los Vientos del Vaticano.

Se conservan dibujos de Sadeler de *Enero*, *Febrero* y *Octubre* en Praga, Sacramento y París, respectivamente.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 21, n. 126. *The Illustrated Bartsch*, v. 72, part I, n. 129 (*Supplement*). Ramaix, 1992, pp. 14-17. Limouze, 2002, p. 191, 285-287. *Grabados flamencos y holandeses*, 2004, n. 59-60. Curzi, 2008, pp. 34-37, 174-179.

Uno de los tipos de paisajes más tradicionales son las escenas relacionadas con los meses y estaciones del año en parejas o en series. Se habían iniciado en el siglo XVI como una representación del paso del tiempo en los libros de horas iluminados y continuaron desarrollándose hasta bien entrado el siglo XVII.

Aegidius Sadeler viaja a Múnich y graba algunas estampas que llevan el lugar y la fecha 1594 (H. 40, 45), pero desde 1597 está en Praga, donde el emperador Rodolfo II lo nombra *grabador imperial*. En 1612 muere Rodolfo, el ambiente artístico decae y comenzará a trabajar para personajes influyentes de la corte, como Vincent Muschinger, consejero del emperador. Sadeler había realizado un estudio preparatorio sobre este personaje conservado en l'Ecole de Beaux Arts de París, había grabado un retrato en 1611 y le dedica la primera estampa de la serie *Los doce meses*, añadiendo el nombre del editor y la fecha 1615.

La estampa dibujada por Paul Bril y grabada y editada por Sadeler representa actividades propias de los meses de julio y agosto, como la siega y la vendimia. Incluye los signos del Zodiaco *Leo* y *Virgo* en dos círculos, y los nombres de los meses correspondientes *Julio* y *Agosto*. Los dibujos perdidos de Paul Bril están relacionados con los frescos de la Torre de los Vientos del Vaticano realizados entre 1580-1582 por los hermanos Paul y Matthijs Bril, a los que Sadeler había conocido durante su estancia en Roma en 1593.

BNE Invent/2028



Raphaël Sadeler II (1584-1585?-1632)

Paisaje boscoso con tres patos y una garza / Ioan Breugel iuven[tor] ; Raph. Sadeler junior Scalpsit

[S. l., s. n., ¿entre 1610 y 1632?]

Buril, 204 × 274 mm

Firma del inventor en el ángulo inferior izquierdo; firma del grabador en el ángulo inferior derecho.

Estado único.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 21, n. 53. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 22, n. 53. Ramaix, 1992, pp. 17-18. Limentani Viridis, 1992, n. 120. Depauw-Luijten, 2003, pp. 101-103. *Enciclopedia del Museo del Prado*, v. 2, pp. 564-567

BNE Invent/2103

Hijo de Raphaël Sadeler I, comenzó su carrera de grabador en Venecia, donde reprodujo dibujos de Paolo Piazza y otros grabadores. Estuvo en Verona hacia 1596 y en Venecia entre 1601-1604. Marchó a Múnich con su padre y hermanos, realizó libros de devoción y las planchas de las ilustraciones de *Bavaria Sancta*, de Matheus Rader, según dibujos de Mathias Kager, finalizadas en 1629. En 1610 estuvo en Amberes en la *Gilde* de San Lucas. Regresó a Múnich, donde muere.

Jan Brueghel tuvo gran popularidad por los numerosos paisajes con cielos azul claro y las pinturas de flores. Después de su estancia en Praga entró en contacto con los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia y fue uno de sus pintores favoritos junto a Rubens. Antoon van Dyck grabó su retrato y Rubens le hizo un retrato con su familia.

Tema de invención de Jan Brueghel cuya fecha exacta no se conoce. Paisaje en el interior de un bosque sin representación humana. Destacan los diferentes tonos que van de la oscuridad a la claridad, realizados con trazos gruesos, fuertes y cruzados, o con líneas precisas y paralelas. Los troncos tienen volumen y brillo. Al fondo, a la izquierda, la luz contrasta con los árboles en penumbra del primer plano. A la derecha, la mancha oscura del fondo contrasta con la luminosidad del árbol en diagonal en primer plano. Destacan los trazos que separan la vegetación de bosque denso y variado, los troncos caídos y los detalles de las diminutas aves acuáticas en primer plano a la izquierda.



Edm. Barrett fecit

Wm. B. Smith sculp.

Nicolaes de Bruyn (1571-1656)

La danza de la Magdalena o Fiesta en un bosque / Daudi Vinckboons Invenit; Nicola de Bruyn Sculpsit 1601
Amsterdam, Kal Francoÿs van Beusecom excu. [entre 1647 y 1665?]

1 estampa en dos planchas, buril,
440 × 653 mm

Firmas y fecha en la cartela del ángulo
inferior derecho.

3^{er} estado de tres. El primer estado con
inscripción en latín en una cartela: *Remittuntur
ei Peccata Multa quoniam Dilexit Multum*.
En el segundo estado, se borra la inscripción.
En el tercero, se añade el lugar y el nombre
del editor.

Según Hollstein, dibujos de Vinckboons
en la Fondation Custodia de París.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*,
v. 4, n. 173. Hollstein. *Dutch and Flemish*,
v. 37, pp. 7-38. *The New Hollstein*. Nicolaes de
Bruyn, v. 2, n. 123, 3. Le Blanc, 1854-1889, v. 1,
n. 228. Dutuit, 1970, v. 2, p. 96. Goossens,
1977, p. 13. *Pieter Brueghel the Elder*, 2001, p.
81. Freedberg, 1980, p. 23 (il. 7). Hellerstedt,
1986, n. 16.

BNE Invent/40686

David Vinckboons nació en Malinas y se formó con su padre, tam-
bién pintor. Tras la caída de Amberes en 1586 y la persecución de los
protestantes, la familia Vinckboons emigró a Holanda y se estableció
en Ámsterdam, en 1591. El lugar y la fecha exacta de su muerte no
se conocen, pero, en un documento de enero de 1633 su esposa ya es
viuda. Pinta paisajes y escenas de género en escenarios al aire libre.

Nicolaes de Bruyn nació en Amberes, comenzando su formación con
su tío Abraham de Bruyn. En 1617 se trasladó a la protestante ciudad
de Róterdam donde murió. Empezó con obras de diferentes artis-
tas pero desde 1600 realizó estampas de gran formato representando
paisajes según dibujos de Gillis van Coninxloo y David Vinckboons.

La estampa de Bruyn, fechada en 1601, incluye una inscripción en el
primer estado que puede relacionarse con la *Danza de María Mag-
dalena* de Lucas van Leyden. Al suprimir el grabador la inscripción
en el segundo estado quizá quiso eliminar el significado religioso.
The New Hollstein incluye este título, *La danza de la Magdalena*,
entre las obras de santos. Antes se tituló *Fiesta en un bosque*.

Es una escena galante, idílica, donde hay música, danzas, conversa-
ción y un actor disfrazado en primer plano, en un entorno paisajísti-
co muy agradable que parece encantado, con arboledas, un puente
y un conjunto palaciego al fondo donde el asunto religioso puede
camuflarse con una fiesta.

El editor Francoys van Beusecom se casó con Sussana Claes, la hija
de Bruyn.



Nicolaes de Bruyn (1571-1656)

Fiesta en los jardines de un castillo / Davidt Vinckbons Inu ; Nicola de Bruijn Sculptor

[¿Ámsterdam, s. n., ca. 1604?]

1 estampa en dos planchas, buril,
440 × 653 mm

Firma del inventor, en el ángulo inferior,
hacia la izquierda, dentro de la plancha; firma
del grabador, en el ángulo inferior, en el centro.

Sin fecha.

1^{er} estado de ocho con las firmas
del inventor y grabador.

Dibujo de David Vinckboons en una colección
privada en Estados Unidos, en el mismo
sentido que la estampa (Hand, p. 301, n. 319).

Dibujo de figuras de David Vinckboons en el
Fitzwilliam Museum de Cambridge (Hand,
p. 302, fig. 2).

Plancha de cobre en una colección privada
de Amberes sin firmar, anterior a 1604
(Goossens, p. 61-63).

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*,
v. 4, n. 172. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 37,
pp. 7-38. *The New Hollstein. Nicolaes de Bruyn*,
v. 2, n. 214, 1. Le Blanc, 1854-1889, n. 229.
Dutuit, 1970, v. 2, p. 96. Goossens, 1977,
pp. 61-63. *The Age of Brueghel*, 1986, n. 119.
Hellerstedt, 1986, n. 16.

BNE Invent/40688

A través de las estampas de Nicolaes de Bruyn, los paisajes imagina-
dos por David Vinckboons tuvieron gran éxito a partir de 1600, tanto
en los Países Bajos del Sur como del Norte. Esta estampa fue tan po-
pular que se grabaron hasta ocho estados, añadiendo lugar, editores y
alguna fecha en estados sucesivos.

El dibujo preparatorio de Vinckboons *Fiesta en el parque* es casi igual
que la estampa de Bruyn. Realizado a lápiz, tinta marrón y aguada
gris aumentada con color blanco, puede fecharse entre 1602-1604 y
es el dibujo de mayor tamaño conocido de este pintor. Según Weg-
ner y Pée la estampa podría ser de hacia 1604 (Hand 1986, p. 301). El
dibujo de Cambridge serviría como estudio preliminar para una de
las multitudes en alguna composición.

Vinckboons realizó al menos ocho variantes sobre el tema de una
sociedad elegante en un paisaje o jardín, fechados entre 1601-1610.
Se trata de un paisaje panorámico en el que destacan los árboles y
sus elegantes contornos, el espléndido castillo al fondo, los parte-
res, los cenadores y las góndolas deslizándose suavemente por los
canales, como en una fiesta veneciana. Los claroscuros de Bruyn
destacan todos estos detalles.

Goossens tituló esta estampa *Fiesta en el jardín*. Para Hellerstedt es
La danza de María Magdalena, por la importancia de la pareja dan-
zante, relacionándola con parejas de finales del siglo xvi en el arte
flamenco como *Las vírgenes necias* o *Salomé* y, sobre todo, *Danza de
María Magdalena*, de Lucas van Leyden, que representa a la Magda-
lena como una cortesana. No coincide esta afirmación con *The New
Hollstein* que da este título a la estampa anterior.



Schelte Adams à Bolswert (1586-1659)

Paisaje con muralla y cabras / Petr. Paul Rubens pinxit, S. à Bolswert sculpsit

Antuerpiae, Gillis Hendricx excudit, [¿entre 1635 y 1700?]

Buril, 324 × 439 mm

Firmas del pintor y grabador en el ángulo inferior izquierdo.

Lugar de estampación y firma del editor en el ángulo inferior derecho.

4º estado de cinco, con el nombre de G. Hendricx como editor.

Óleo en paradero desconocido, probablemente perdido. Copia en el Philadelphia Museum of Art (n. 666).

Pequeños paisajes de Rubens; 11.

La serie completa consta de 21 estampas.

Rubens y Bolswert hicieron otra serie de *Grandes paisajes*, de seis grabados.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 3, n. 310. Wijngaert, 1940, n. 94. Bodart, 1977, n. 81. Adler, 1982, v. 18, I, n. 37, (il. 105). Schneevogt, 1873, n. 53, 6. Depauw-Luijten, 2003, p. 367.

BNE ER/2365 (11)

Schelte nace en Frisia (Países Bajos) en 1609, reside en Ámsterdam, donde graba estampas sobre los horrores de la guerra de España basadas en dibujos de Vinckboons, y en 1617 está en Amberes en la imprenta de Plantino. Graba paisajes de Coninxloo y, en 1624, junto a su hermano Boëtius, entra en el taller de Rubens. Su obra gráfica abarca más de trescientas cuarenta y cinco estampas, algunas grabadas por encargo del maestro.

La serie *Pequeños paisajes de Rubens* grabada por Bolswert, fechada entre 1635-1640, está basada en los cuadros de paisajes que Rubens pinta en los últimos años de su vida.

La estampa representa un paisaje con densa nube ocultando la cima de la montaña; al pie, un castillo rodeado por una muralla; a la derecha, un río. Dos figuras muy pequeñas con un rebaño. Adler la titula *Paisaje con un cabrero* y Bodart *El valle del Manzanares junto al Alcázar de Madrid*. Hans Gerhard Evers, en un estudio sobre Rubens en 1943, identifica este paisaje con una vista antigua de Madrid. Podría tratarse del paisaje que Rubens observaba desde la cámara del Alcázar durante su estancia en la ciudad entre agosto de 1628 y abril de 1629: el valle del Manzanares junto al Alcázar.

Este paisaje aparece en el retrato ecuestre de Felipe IV que Rubens pintaba en este periodo para decorar los salones del Alcázar, haciendo pareja con *Carlos V en Mühlberg*, de Tiziano, original hoy perdido, que Emil Kieser identifica con el que aparece en la copia de este retrato conservada en los Uffizzi (inv. 1890, n. 792).



Lucas van Uden (1595-1672)

Paisaje con hombres empujando un carro / Lucas van Uden pinxit invent et fecit

[Amberes], Franc vanden Wyngaerde excud., [¿entre 1636 y 1679?]

Aguafuerte, 192 × 301 mm

Firmada por Van Uden como inventor, pintor y grabador en el ángulo inferior izquierdo.

3^{er} estado, con retoques en la zona del árbol de la izquierda y en la base del tronco de la derecha. 1^{er} estado, con el nombre del grabador. 2^o estado, con el nombre del editor.

Se conservan varias versiones al óleo de esta composición, a su vez inspiradas en una pintura de Rubens con el mismo asunto del Museo del Hermitage.

Referencias: Bartsch, 1808-1821, v. 5, n. 48. *The Illustrated Bartsch*, v. 6, n. 48 (45). Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 30, n. 41/III. Dutuit, 1970, v. 4, p. 446, (B 48). Martin, 1968, n. 87. March, pp. 210-211. *Enciclopedia del Museo del Prado*, v. 6, pp. 2123-2124. Adler, 1982, v. 18, I, n. 19 (il. 62). *Los grandes maestros*, 2002, p. 100

BNE Invent/1028

Pintor, dibujante y grabador al aguafuerte, es hijo del pintor Artus van Uden, su primer maestro. En 1626-1627 ya es miembro de la *Gilde* de Amberes. Activo en el taller de Rubens. Vivió y trabajó en Amberes pero entre 1644-1661 visitó Bruselas y otras ciudades de Flandes.

El paisaje será casi el único tema de las obras de Van Uden, llegando a ser uno de los mejores paisajistas de su tiempo. Son bocetos del natural en los que destaca su gran observación de la naturaleza.

Esta estampa de la colección Carderera muestra, a la orilla de un río, multitud de detalles: troncos en el suelo, árboles retorcidos, varias cabañas en diferentes planos y se insinúan un hombre junto a un pozo cogiendo agua y una iglesia al fondo que destaca sobre el horizonte. Sin embargo, lo que hace que la estampa sea diferente, son las pequeñas figuras de tres hombres sujetando una carreta de mercancía caída, el hombre montado a caballo o el caballo sin jinete. Este tema se observa en el cuadro de Rubens de finales de las década de 1610 conservado en el Hermitage, que Van Uden conoció en el taller del pintor, donde estuvo trabajando varios años. También hay versiones de composiciones de Van Uden en Bruselas.

El grabador y editor Frans van den Wyngaerde añade en el segundo estado su nombre como editor, y en el tercero retoca con el buril la zona del árbol de la izquierda y la base del tronco de la derecha. Según parece, solía comprar planchas de cobre ya existentes a las que incorporaba sus datos personales.



85-A

Lucas van Uden (1595-1672)

***Paisaje con un hombre llevando una vara* / L.V.V.**

[S. l.], Franc. vanden Wyngaerde exc., [entre 1636 y 1679?]

Aguafuerte, 94 × 135 mm

Firmada con las iniciales de Lucas van Uden en el ángulo inferior izquierdo.

2º estado de dos con la firma del editor en el ángulo superior derecho retocada a buril en la zona de sombra. El primer estado con las iniciales L.V.V.

Paisajes; 1. La serie completa consta de seis estampas.

Referencias: Bartsch, 1803-1821, v. 5, n. 21. *The Illustrated Bartsch*, v. 6, n. 21 (27). Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 30, n. 20/II. Dutuit, 1970, v. 4, n. 21/1. Le Blanc, 1854-1889, v. 2, n. 14. *Enciclopedia del Museo del Prado*, v. 6, pp. 2123-2124.

BNE Invent/1031

85-B

Lucas van Uden (1595-1672)

Paisaje con amanecer al fondo y dos puttis

[S. l. s. n., ¿entre 1615 y 1672?]

Aguafuerte, 94 × 130 mm

Sin firmas.

2º estado con variación en la composición y dos figuras. El 1º estado con tres figuras.

Paisajes con figuras y animales; [3].

La serie completa consta de seis estampas.

Referencias: Bartsch, 1803-1821, v. 5, n. 30 (4). *The Illustrated Bartsch*, v. 6, n. 30 (34). Hollstein, v. 30, n. 28/II. Dutuit, 1970, v. 4, n. 4/2. Le Blanc, 1854-1889, v. 2, n. 22. *Enciclopedia del Museo del Prado*, v. 6, pp. 2123-2124.

BNE Invent/1032

Lucas van Uden agrupó sus series de paisajes con diferentes títulos añadiéndoles un número para diferenciar cada estampa. Éstas, pertenecen a diferentes series pero tienen en común el juego de luz y sombra conseguido por las tintas.

La primera, el n. 1 de una serie de seis aguafuertes titulada simplemente *Paisajes*, firmada con las iniciales del grabador L.V.V. en el primer estado y editada y retocada a buril en la zona de sombra a la derecha por Frans van den Wyngaerde en el segundo, incluye todos los elementos típicos de Van Uden, como la cabaña al borde del camino, los árboles, el campo recortado sobre la montaña y un hombre con un saco a la espalda y una vara al borde del camino, de muy pequeño tamaño.

La segunda, el n. 3 de una serie de seis paisajes titulada *Paisajes con figuras y animales*, sin numerar, no incluye firma alguna pero es muy interesante porque entre el primer y segundo estado hay diferencias, tanto en el número de personajes como en la composición. En el primer estado se representa a un hombre, una mujer y un niño con un cántaro por el camino. En el segundo, estas figuras son reemplazadas por dos *puttis* corriendo o figuras mitológicas bailando y al fondo se añade una puesta de sol con sus rayos asomando por detrás de los árboles. El papel que se utilizó para hacer la estampación incluye un texto al verso, ya que esta estampa podría haber sido preparada como viñeta de algún libro.



Lucas van Uden (1595-1672)

Paisaje

[16-]

1 dibujo sobre papel agarbanzado oscuro verjurado: pluma, tintas parda y azul y aguadas pardas y azules, 245 × 380 mm

En el soporte secundario anotación manuscrita a lápiz: «L. van Uden?».

Barcia lo cataloga como obra de Lucas van Uden.

Pérdida de papel en los dos ángulos del borde derecho.

Referencias: Barcia y Pavón, 1906. n. 8727. *Enciclopedia del Museo del Prado*, v. 6, pp. 2123-2124. *The Northern Landscape*, 1986, pp. 68-69, n. 22.

BNE Dib/13/14/11

Este dibujo procedente de la colección Madrazo, incluye en el soporte secundario una nota manuscrita a lápiz: «L. van Uden?» y Barcia en el catálogo de dibujos lo recoge como obra de Lucas van Uden. Por estos datos y por las características del dibujo, puede atribuirse razonablemente a Van Uden.

Utilizando tintas parda y azul y aguadas pardas y azules representa las orillas de un río o canal junto a dos árboles grandes en primer término en el centro con el tronco retorcido y las hojas dando movimiento; a la izquierda, un hombre que va a montar a caballo junto a un perro, otro hombre avanza por el camino con su caza al hombro acompañado por sus perros, y a la derecha, un hombre deslizándose en una barca en el río. Todo delimitado por una línea de encuadre negra.

Podría tratarse de un boceto al aire libre para utilizarlo como modelo de grabado e incluirlo en alguna de sus series. De hecho, los dos troncos de los árboles principales con sus hojas moviéndose se asemejan a alguna estampa grabada por él.

Aunque no existe documentación sobre ello, se cree bastante probable que Van Uden estuviera en el taller de Rubens o que, al menos, colaborara como paisajista en alguna de sus pinturas, como hicieron Jan Brueghel o Paul Bril. También se cree que otros pintores colaboraron en sus paisajes pintando las figuras, como es el caso de *Merienda de aldeanos*, en el Museo del Prado, cuyas figuras se atribuyen a David Teniers.

Van Uden fue un reconocido pintor de paisajes, y fue Lucas Vortman quien grabó su retrato para la *Iconografía* de van Dyck, con un paisaje en la mano y la inscripción: *Pictor ruralium prospectuum Antuerpiae* [cat. 67].



Pieter de Bailliu (1613-1660)

Escena pastoril / Abraham à Diepenbeke deliniau ; Petrus de Balliu Sculpsit

[S. l., s. n., ¿entre 1640 y 1660?]

Aguafuerte y buril, 265 × 299 mm

Firma del dibujante en el ángulo inferior izquierdo; firma del grabador en el ángulo inferior derecho.

Sin fecha.

No se localiza en los repertorios consultados.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 1, pp. 70-76. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 5, pp. 241-243. Depauw-Luijten, 2003, p. 366.

BNE Invent/2492

Estampa que representa a tres personajes en un paisaje idílico que se pierde en el horizonte con montaña, ciudad y puente, al fondo, y pastor de pie con un perro de reducidas dimensiones junto a un árbol. En primer término, una dama de gran tamaño camina por el campo, con vestido elegante y vaporoso y un perro a sus pies. Al llegar a su altura, una mujer llama su atención con flores en la mano ofreciéndole un ramillete. Detrás, un pastor con su cayado, sentado, observa la escena junto a sus ovejas.

No se sabe el asunto del que trata la escena, dibujada por Diepenbeeck en colaboración con Bailliu; se haría primero el paisaje y luego se colocarían delante las figuras, independientes del entorno, aquí lo más importante. Quizá Diepenbeeck había aprendido a trabajar la técnica del vitral con su padre y eso se refleje en la proporción y tamaño de las figuras destinadas a ser vistas desde abajo o a representarlas como estatuas.

Bailliu nace en Amberes, formándose en el taller de Bolswert. En Roma coincide con Cornelis Bloemaert, Claude Mellan y Joachim von Sandrart. Graba cinco estampas de la *Galleria Giustiniana*, publicada en 1631. Los temas de sus grabados, históricos y religiosos, siguen modelos de Rubens, Van Dyck y otros maestros flamencos e italianos.

Diepenbeeck nace en Bolduque, Países Bajos, y comienza a trabajar con su padre; en 1613 se traslada a Amberes, ciudad donde será colaborador de Rubens y Van Dyck y donde fallece en 1675. Destacan sus series para el *Templo de las musas*, grabadas por Bloemaert hacia 1630.



b. n. inv.
est. 1492
1-13

Cornelis Galle el joven (1615-1678)

La carreta / C. Galle

[S. l., s. n., ¿entre 1638 y 1678?]

Buril, 334 × 440 mm

Firma del grabador dentro de la plancha, en el ángulo inferior derecho.

Sin fecha. Copia invertida de la estampa de Schelte à Bolswert, basada en el óleo de Rubens del Hermitage de San Petersburgo (Inv. GE 480). La estampa de Bolswert está invertida; la estampa de Galle, en el mismo sentido que el cuadro.

Referencias: Bodard, 1977, n. 80 y 304. Schneevogt, 1873, p. 233, n. 53 (5). Wijngaert, 1940, n. 287. Adler, 1982, v. 18, (I), n. 19 (il. 62). *El Hermitage en el Prado*, 2011, n. 87.

BNE Invent/1063

Estampa de la colección Carderera atribuida por Wijngaert a Cornelis Galle el joven, copia de muy buena calidad del grabado que Rubens había encargado a Bolswert sobre su pintura *Paisaje con un carro de piedras*, de finales de la década de 1610 y uno de sus primeros paisajes.

Representa una vista en la que destaca la oscuridad de una gran roca al fondo, en el centro de la composición, rodeada de árboles. Destaca en primer plano una carreta cargada de piedras, caída hacia la izquierda, que sobre el cauce del río intentan empujar dos carreteros, uno de pie y el otro sobre un caballo. A la derecha, iluminadas por la luz del día, se ven a lo lejos varias colinas; a la izquierda, un paisaje oscuro, iluminado por una luna llena, reflejada en el agua, recuerda los paisajes de Adam Elsheimer, artista muy admirado por Rubens.

La estampa grabada a buril por Bolswert y editada por Van den Enden, que copia Galle (BNE ER/2365 [2]), incluye la firma de Rubens como pintor, una dedicatoria al pintor y grabador de Amberes, Cornelis de Wael, y pertenece a una serie de pequeños paisajes realizados entre 1635-1640 que Rubens encarga al grabador.

Cornelis Galle el joven, hijo de Cornelis Galle el viejo, estaba en Bruselas en 1636 y en 1638 fue maestro de la *Gilde* de San Lucas en Amberes. Sus obras se confunden con las de su padre hasta la muerte de éste en 1650.



Anónimo flamenco (s. XVII)

Patinadores sobre hielo junto a un edificio con un arco

[S. l, s. n, entre ¿1630 y 1670?]

Aguafuerte, 150 × 200 mm

NU? [monograma] muy débil y casi ilegible en el ángulo inferior izquierdo.

Sin fecha.

Número «5» en el ángulo inferior derecho, dentro de la plancha al pie de la imagen.

No se localiza en los repertorios consultados.

Referencias: *Rubens, Brueghel, Lorena*, 2012, p. 96. Sutton, 1987, pp. 260-261, 299, 384. Vlieghe, 2000.

BNE Invent/30916

Esta estampa representa una escena urbana, de vida cotidiana al aire libre en la que destacan un arco bajo el que se desliza una figura patinando y una fortificación con detalles, como el humo que sale de la chimenea. Es un ambiente de invierno muy descriptivo, con personajes conversando, como los que están sentados en una especie de cesto tirado por un caballo a modo de trineo –como en un grabado de Pieter Bout–, o de pie junto a un perro, un niño en un carro, y patinadores en diferentes planos que ocupan la composición. La plancha parece dividida por una diagonal invisible que sirve de eje. El cielo solo presenta ligeras nubes en tonos grises y claros, los minúsculos árboles en segundo plano completan la escena.

Por los detalles podría pertenecer a la Escuela flamenca iniciada por Pieter Brueghel el viejo representando escenas con paisajes de hielo y nieve, seguida más tarde por Joos de Momper el joven o Pieter Bout o bien a la Escuela holandesa de Jan Van de Velde II o Hendrick Avercamp aunque estos últimos añaden a sus composiciones detalles como molinos de viento y barcos entre olas, típicos de los Países Bajos. Lo que parece ser NU ¿es la firma ilegible y débil del grabador?

El n. 5 permite pensar que la estampa pertenece a una serie sobre las estaciones o los meses del año de la que no tenemos datos, pues desde principios del siglo XVII este tipo de paisajes pasó a ser un género independiente.



Anónimo flamenco (s. XVI-XVII)

Aldeano bostezando

[¿entre 1567-163-?]

1 dibujo sobre papel agarbanzado verjurado: lápiz negro, sanguina, tinta y aguada pardas; imagen 132 mm diám

Barcia lo cataloga como obra anónima italiana del siglo XVII. Michael Jaffé, en nota manuscrita (1960), lo define como copia de Brueghel. M. Hofstede, en nota manuscrita (1964), lo considera copia de Adriaen Brouwer.

Referencias: Barcia y Pavón, 1906, n. 8278. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 43, p. 243, n. 130. Bianconi, 1971, n. 24. *Pieter Breughel, le Jeune*, 1998, n. 123. Silver, 2011, p. 384, (il. 313).

BNE Dib/16/9/51

El primer título de este dibujo circular (diámetro 132 mm) en lápiz negro, sanguina, tinta y aguada pardas, procedente de la colección Madrazo, lo da Barcia en su catálogo de dibujos de 1906 como *Cabeza*. Lo cataloga como obra anónima italiana del siglo XVII y hace la siguiente descripción: «muy abierta la boca con expresión de espanto». M. Jaffé, lo define como copia de Brueghel y M. Hofstede lo considera copia de Adriaen Brouwer.

Este busto de hombre gritando, con rostro desencajado, sin afeitar, el pelo pegado a la cabeza, la camisa blanca abierta asomando el cuello y titulado actualmente *Aldeano bostezando*, se relaciona con varias obras:

El óleo *Cabeza de hombre que bosteza* (126 × 92 mm) lleva una «P», primera inicial del monograma de Pieter Brueghel o copia de él, conservado en el Museo de Bellas Artes de Bélgica (Inv. 6509). La primera de las atribuciones a Pieter Brueghel el viejo, actualmente descartada, la sitúa en 1567. La segunda, lo atribuye a Pieter Brueghel el joven, pero retrasa la fecha hasta después de 1616. También se ha denominado *Cabeza de un hombre enfermo*. Actualmente se fecha hacia 1563.

Una pintura muy parecida titulada *Cabeza de un hombre enfermo*, de formato redondo (diámetro 152 mm) se vendió en Christie's de Londres en 1982 y se recoge en el catálogo de la exposición *Pieter & Jan Breughel: une famille des peintres flamands vers 1600*, celebrada en Amberes en 1998.

La estampa anónima *Aldeano bostezando*, invertida respecto al dibujo, atribuida por Hymans a Lucas Vorsterman padre, con la firma «Pieter Breughel Pinxit» (Hymans, 130).



Raphaël Sadeler I (1561-1628/1632)

La pequeña lechera

Venecia, Cum priuile. Summi Pontif. et S. Caes. Mai. R. Sadeler, 1601

Buril, 232 × 301 mm

Firma de Jacopo Bassano como pintor y de Raphaël Sadeler como grabador en la línea de la dedicatoria al pie de la imagen.

Inscripción latina en tres columnas de dos versos cada una: *Multipligem ut reddant, iaciuntur semina, fructum: / Fert tamen haud quaeuis semina iacta seges. / Non, via alit: spinae necat: nimis arida petra est: / Sola solo pingui credita faenus habent. / Tu quid ages geris diuinum pectore semen: / Ne spina, aut via, sis, aut petra dura cau[e.]*

Debajo, dedicatoria en latín a Carlo Helmann: *HONESTI VIRI CAROLI HELMANNI CIVIS ANDOVERPIANI LIBERALITATE TABVLAM IACOB. BASSANI ARTE ET MANV DEPICTAM, RAPH. SADELER EXCULPSI[T].*

Datos de privilegio y fecha dentro de la plancha, en el centro, en la parte inferior.

Según la pintura *La siembra* atribuida a Leandro Bassano en el Palazzo Pitti de Florencia. Relacionada con la pintura *La parábola del sembrador* de Jacopo Bassano en el Museo Thyssen de Madrid.

Referencias: Le Blanc, 1854-1889, v. 2, n. 121. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 21, n. 215. *The Illustrated Bartsch*, v. 71, part 1 n. 197 (*Supplement*). Jacopo Bassano, 1992, n. 14. Ramaix, 1992, pp. 12-14. García Vega, 2007, v. 2, p. 141. *Enciclopedia del Museo del Prado*, v. 1, pp. 457-458. Lenardo, 2014.

BNE Invent/2094

Una mujer mayor, arrodillada, observa un cuenco de leche; una joven ayuda a beber a un niño sujetando su cuenco; detrás, un campesino de espaldas, de perfil, con sombrero y pantalón corto, esparce el grano que lleva en un cesto. Completan la escena dos vacas, dos corderos y un perro y, al fondo, un paisaje. Estampa conocida como *La pequeña lechera*, *El vaso de leche en la parábola del sembrador*, *La siembra*.

Jacopo da Ponte, llamado Bassano, realiza su primer viaje a Venecia hacia 1533. Allí utilizará fuentes grabadas de Tiziano, Durero, Agostino Veneziano y Marcantonio Raimondi. Destacan los temas religiosos, las escenas nocturnas, el colorido, la capacidad para pintar figuras humanas, animales, paisajes y detalles de la vida campesina, que incluía en sus cuadros con gran precisión.

Raphaël Sadeler aprende el arte del grabado con su hermano Johann en Colonia en 1580. En Italia reproduce modelos y dibujos de manieristas italianos, como Bassano, Ligozzi, Tintoretto y los Zuccaro, entre otros. Joubert destaca en este grabador su perfecto estudio de la anatomía humana. La estampa está editada en 1601, durante su estancia en Venecia entre 1598-1604, fecha en que regresa a Múnich para grabar, en colaboración con sus hijos, las ilustraciones de *Bavaria Sancta* para del duque de Baviera.

Carlo Helmann, de origen flamenco, era un comerciante en lana, especias, perlas y diamantes además de coleccionista de arte veneciano. En Venecia tenía contactos con los Bassano, o los hermanos Sadeler, como Raphaël, que grabó *La semina* de Jacopo Bassano y se la dedica.



Aegidius Sadeler II (1568/1570?-1629)

La Lonja de Praga

[Múnich?], Marco Sadeler excudit, [entre 1630 y 1660?]

1 estampa en dos planchas, buril, 573 × 615 mm

Inscripción latina en cuatro líneas en el margen inferior: *Orthographicam, et vel sciographicam, si aduertis Inspector, hypotyposin exhibeo. Ipsa substructio....* (dos palabras en griego), *vel ut Plinius loquitur insana, ingens atrium, salam vocant, ad basilicae rationem, Augustae domus splendori, sed et usui, magnificentiâ Wladislai Regis / ciricter, (símbolo) CCCC XCIII annum Christianum, nouae Regiae Pragensis, inter alia adjectum. Parietes coementitii exaequatis lapidibus exteriorem partem leuigati, intus albario opere loricati, frontibus solidis, reticulatas utrimq' testudines, quarum quintus ordo fornicem ducentos / duodecim pedes longum absoluit: interstitia, aliubi valuarum aliquot antas, quae ad Senatum et Tabularia Regni, aliaue iudicijs exercendis loca, etiam coenacula cubiculaq' Regia patent, admittuntue: alibi fere amplissima fenestrarum hypothya, sed vitro in aeris / injurias munita, aperiunt, sustinent. Pauimentum intestinum ad alios sexaginta pedes coassatiuonem, quam omnigenae taberna seu pergulas malis, et his superimposita perpetua pegmata, undiquâq' vallan, extendit, locus capacissimus, ocio simul et negotijs adcommodus.*

Dedicatoria en latín en tres líneas: *ILLVSTRIS. mo ET GENEROSIS. mo DOMINO D. CHRISTOPHORO POPL BARONI DE LOBCOWICZ DOMINO IN PATEK ET DIWISS RVDOLPHI II. ROM IMP AVGVSTI HVNG. BOH. / SAC. CAES. MAI. SCVLPTOR EGIDIVS SADELER DEDICAT* (símbolo) IC (invertido) C VII (1607).

El nombre del grabador en las últimas líneas de la dedicatoria; a continuación, la fecha en números romanos y, en la esquina inferior derecha, la firma del editor Marco Sadeler.

La fecha en números romanos corresponde a la realización de la plancha.

2º estado con el nombre del editor en el ángulo inferior derecho. El 1º sin nombre de editor.

Pintura muy similar de hacia 1607, atribuida a Bartholomeus von Bassen, en el Martin von Wagner Museum de Würzburg (Alemania).

Referencias: Le Blanc, 1854-1889, v. 2, n. 182. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 21, n. 150, II. *The Illustrated Bartsch*, v. 72, part 1, n. 125 s1 (*Supplement*). Limouze, 2002, pp. 176-180, 191, 318. Schultze, 1988, v. 2, n. 678. Limentani Viridis, 1992, p. 89. Luitjen-Suchtelen, 1993, p. 169 (il. 3). Jongh-Luijten, 1997, p. 18 (il. 34).

BNE Invent/2145

La vida de la corte en Praga fue representada por Aegidius Sadeler en su estampa *La gran sala del Castillo de Praga*. Grabada en dos planchas en 1607, da una perspectiva interior de la gran sala, diseñada con bóvedas entrelazadas por el arquitecto Benedikt Rejt y comenzada en el reinado de Vladislav II entre 1493-1502. Posteriormente, en 1598, Giovanni Gargioli añadió a la sala un portal renacentista. La fecha 1493 se encuentra en un marco de ventana de la estructura.

Es una gran sala, como una basílica, equipada con muebles de madera, donde los artistas podían vender pinturas, grabados, dibujos, objetos decorativos y materiales preciosos. A la derecha se colocan relojeros, orfebres y otros artesanos; a la izquierda hay un puesto de pinturas y grabados. Dos figuras están detrás del mostrador, quizá los artistas, una contemplando una pintura, y otra sosteniendo un libro, mientras que los clientes se inclinan para examinar obras sobre papel. También es un documento de la vida política en la corte, pues en la sala hay nobles y dignatarios visitantes con sus variados trajes, como una delegación de persas o los húngaros con sus capas de piel.

La estampa –basada, según un inventario de 1600 de las colecciones reales, en una pintura de Aegidius– está dedicada a Popel von Lobkowitz, miembro de la aristocracia bohemia, consejero del emperador y una autoridad en asuntos de Oriente, cuyo escudo de armas está en la parte superior derecha. A la izquierda, el escudo de Bohemia.

Cornelis de Wael (1592-1667)

Venusta hasce imagines

[¿Amberes?], Martinus vanden Enden excud., [entre 1625 y 1665]

1. Portada (estampa 1)

Aguafuerte, 117 × 158 mm

Tercer estado de tres con el nombre del editor.

Sin fecha.

Dedicatoria a Guillelmo van der Straten de C. de Wael: *Jll.ri D.D. / Guilelmo Van / der straten, Ve / nustas hasce / imagines C. / de Wael amo / ris dicat.*

Nombre de Wael en la dedicatoria, pero no se sabe si además de inventor es grabador. Dedicatoria documentada en Génova en los años 1633, 1642 y 1648.

Nombre del editor dentro de la plancha, en la parte inferior.

Venusta hasce imagines; 1. Según Hollstein, la serie consta de 19 estampas más la portada.

2. Sacamuelas curando a una anciana (estampa 8)

Aguafuerte, 114 × 147 mm

Sin firmas y sin fecha.

2º estado de dos, con el número en el ángulo inferior derecho.

Número «8» en el ángulo inferior derecho.

Venustas hasce imagines; 8. Según Hollstein, la serie consta de 19 estampas más la portada.

Referencias: Le Blanc, 1854-1889, v. 2, n. 1, 9. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v, 49, n. 1/II, 4/III. *Rubens, Jordaens*, 2001, pp. 362-363. *Enciclopedia del Museo del Prado*, v. 6, p. 2213. *L'art de l'estampe*, 2015.

Cornelis de Wael pertenece a una familia de artistas. Nació en Amberes, hijo de Jean de Wael, nieto del cartógrafo Gerard de Jode y hermano menor de Lucas de Wael. Hacia 1613 se instaló en Génova, destino muy atractivo para los artistas que viajaban a Roma, Florencia y Venecia y donde su hermano Lucas ejercía como comerciante, coleccionista de arte y pintor. Cornelis fue miembro de la Accademia di San Luca de Roma, ciudad en la que se instaló definitivamente en 1656 y donde muere. Aunque conocido como pintor de historia por los numerosos dibujos preparatorios conservados, realizó muchas estampas simples y modestas, inspiradas en la vida cotidiana de la calle: las «bambochadas», destinadas al mercado abierto, donde estas escenas, el paisaje y las calles de Italia desempeñan un papel importante. Estos temas populares los recogió en *Venustas hasce imagines* y otras series similares.

Venustas... representa en 20 estampas, escenas de gente corriente junto a una fuente y una ruina clásica, descansando en una posada, borrachos bajo un puente, trifulcas de campesinos en una posada, jugadores de cartas, una adivina, una mascarada y un matasanos sacando una muela, entre otras. Están numeradas a partir del segundo estado y no llevan ninguna inscripción, salvo la dedicatoria de la portada a Guillelmo van der Straten, médico que estableció la enseñanza clínica de la medicina en Utrecht. La realización de las estampas podría estar en torno a 1636, año en que el personaje a quien está dedicada la serie fue nombrado catedrático.

BNE Invent/46316, Invent/46324



1.



2.

Lucas Vorsterman (1595-1675)

Los jugadores de backgammon / A. de Coster pî.; Vorsterman

[¿Amberes, s. n., entre 1630 y 1640?]

Buril, 260 × 350 mm

Firma del pintor en el ángulo inferior izquierdo; firma del grabador en el ángulo inferior derecho.

Inscripción en el centro inferior: *Cû privileg.*

En Hollstein, 1^{er} estado de dos con las firmas y el privilegio. En el 2^o, nombres y privilegio borrados; Le Blanc sólo menciona el primer estado antes de las firmas.

Este grabado se usó en *Recuil* de 1761 (en el Victoria & Albert, Londres).

Referencias: Le Blanc, 1854-1889, v. 2, n. 141. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 43, n. 127/I. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 5, n. 1. Hymans, 1972, n. 131/II. Jongh-Luijten, 1997, n. 39. Depauw-Luijten, 1999, pp. 387-389. *Enciclopedia del Museo del Prado*, v. 2, pp. 859-860.

BNE Invent/2462

Adam de Coster (1586-1643), procedente de Malinas, es quizás el primer pintor flamenco que se especializó en cuadros caravaggistas. Se dedicó a representar escenas nocturnas con efectos de luz de vela, una de las expresiones más típicas del tenebrismo, relacionando su obra con otros pintores, como Bartolomeo Manfredi o Gerard van Honthorst. Su nombre se menciona en 1626 en los registros de Amberes, por lo que, si estuvo en Italia, fue antes de esta fecha. Su retrato en la *Iconografía* de Van Dyck incluye el rótulo *Pictor Noctium*, pintor de noches. Las pocas pinturas atribuidas a Coster se basan en estampas como ésta de Lucas Vorsterman.

La escena representa a un grupo de jugadores de *backgammon* o *tric-trac* con una mujer tocando el laúd. Es una estampa de interior, iluminada artificialmente por la luz de dos velas, de intenso claroscuro y figuras muy detalladas, destacando los gestos de los personajes con facciones suaves, ojos almendrados y párpados caídos. Pudo grabarse antes de 1628.

Lucas Vorsterman fue alumno de Rubens, con el que colaboró entre 1622-1638. En 1622 recibió un privilegio de seis años como editor de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia de Austria. Trabajó en Inglaterra para el rey Carlos I y para el duque de Arundel. En 1630 volvió a Amberes y empezó a colaborar con Van Dyck, participando en la *Iconografía*. Su retrato lo esbozó y grabó Van Dyck personalmente al aguafuerte, una excepción, ya que casi todas las planchas fueron trabajadas a buril por otros grabadores.



A. de Caen. pin.

C. pin.

W. de Caen.

Paulus Pontius (1603-1658)

El rey bebe / Iac. Iordaens pinxit.; Paul Pontius sculpsit [todo invertido]

[Amberes, s. n., ¿entre 1638-1650]

Buril, 397 × 584 mm

Firma del grabador, al pie de la imagen, hacia la izquierda. Firma del pintor, a la derecha (invertidas).

Debajo del nombre del pintor:
«Cum privilegio» (invertido).

Inscripción en un cartucho en la parte superior:
Nil similius insano / quam ebrius (invertida).

Inscripción al pie de la imagen: *Diligentes in vino provocare: multos enim exterminavit vinum* (invertida).

No coincide con ningún estado de Hollstein. Podría tratarse de un estado intermedio entre el 2º y 3º, con el texto invertido o bien de una contraprueba.

Óleos sobre el tema en el Hermitage de San Petersburgo hacia 1638 (Inv GE 3769), el Musée Royale des Beaux-Arts de Bélgica hacia 1638-1640 (Inv 3545), el Musée du Louvre de París hacia 1638-1640 (Inv 1406), el Museo de Israel de Jerusalén hacia 1645 (Bo3.0012), el Kunsthistorisches Museum de Viena de 1659.

Dibujos de Jordaens en los museos de bellas artes de Amberes y Berlín; Dibujo *Viejo con una copa en su mano izquierda*, en la Fondation Custodia de París (Inv. 469).

Referencias: Le Blanc, 1854-1889, v. 2, n. 135. Dutuit, 1970, v. 3, pp. 269-270. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 9, n. 44. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 17, n. 47. *Rubens, Jordaens*, 2001, n. 34. *Jordaens 1593-1678*, 2013, n. I-09 y IV-05, 06. Depauw-Luijten. 2003, pp. 382-383. *Enciclopedia del Museo del Prado*, v. 4, pp. 1352-1354.

BNE Invent/2559

Esta estampa representa la fiesta tradicional flamenca celebrada la noche de la Epifanía, a la que asistían todos los habitantes de la casa. La costumbre era esconder una habichuela en la torta familiar y quien la encontraba se convertía en rey durante todo el día, colocándole una corona en la cabeza y obedeciendo todas sus órdenes. En este caso, el elegido es la persona de más edad al grito unánime de «el rey bebe». Todo acaba siendo un caos. El rey brinda y canta con los acompañantes y se da rienda suelta a excesos: niños dormidos, un personaje toca un instrumento de viento hinchando los carrillos, un loro en su jaula no sabe a quién mirar en medio del barullo, el hombre a la izquierda toca con su mano un seno de la mujer sentada y la luz del día entra ya por la ventana.

Jacob Jordaens, el tercer gran artista flamenco tras la muerte de Rubens (1640) y Van Dyck (1641), a los que sobrevivió durante casi cuarenta años, pinta varias versiones de este tema también conocido como, *El rey habichuela*, que artistas como David Teniers incluirán entre sus obras, como el óleo sobre cobre del Museo del Prado *El rey bebe* (P1797).

El grabador flamenco Paulus Pontius perteneció al círculo artístico de Rubens y Van Dyck. Junto a Vorsterman I y Schelte à Bolswert difundió el arte de los principales maestros de los Países Bajos. Mantuvo buenas relaciones con Brouwer del que tenía varios cuadros.



Adriaen Brouwer (1605-1638)

Campesinos y mujeres

[S. l, s. n, ¿entre 1627 y 1630?]

6 estampas, aguafuerte, 70 × 119 mm

1. **Cuatro músicos, una mujer haciendo la comida y otra entrando en la cocina / Brauer p et eculp.**
2. **Una pareja junto a un barril y un hombre que sale**
3. **Tres fumadores en una mesa, un hombre junto a la chimenea y otro que sale**
4. **Cinco hombres jugando a las cartas y dos junto a la chimenea**
5. **Seis campesinos junto a una mesa y otro asomado a la ventana**
6. **Tres fumadores junto a un barril y un hombre que sale**

Firma en la parte inferior, hacia la izquierda dentro de la plancha, en la estampa 1.
(No parece coincidir con la serie descrita por Hollstein en la que no hay firmas y que atribuye a un grabador desconocido). Es la única estampa de la serie firmada.

Serie completa de seis estampas.

Referencias: Nagler, 1858-1879, v. 1, n. 21.
Le Blanc, 1854-1889, v. 1, n. 13-18 ; Hollstein.
Dutch and Flemish, v. 3, n. 158-163. Scholz, 1985, p. 88, n. 7. Ayala Mallory, 1995, pp. 269-273. Vlieghe, 2000, pp. 238-243.
Enciclopedia del Museo del Prado, v. 1, pp. 563-564.

BNE Invent/569-574

Adriaen Brouwer nace en Oudenaarde, Flandes Oriental, se forma en Haarlem con Frans Hals, en 1623 regresa a Flandes y en 1631 se establece en Amberes. Su muerte prematura se debe a la peste que sufrió Amberes en 1638. En su corta vida, se caracterizó por hacer representaciones cotidianas y tipos populares de Flandes y de las Provincias Unidas de los Países Bajos. Adriaen van Ostade, en Holanda, y David Teniers, en Flandes, fueron algunos de sus seguidores.

La serie *Campesinos y mujeres* consta de seis estampas, de muy pequeño formato y sólo la primera está firmada por Brouwer. En todas se desarrollan varias escenas al mismo tiempo, realizando actividades cotidianas: cocinar, tocar instrumentos, beber, fumar, jugar a las cartas, sentarse junto a la chimenea, comentar algo mientras se come y se bebe y, casi siempre, alguien entra o sale por una puerta al fondo o asoma la cabeza por la ventana. Son escenas con varios personajes, relajados, mirando al espectador, que podrían fecharse entre 1627-1630, coincidiendo con el momento en que en su pintura distribuye mejor las figuras, colocándolas en diagonal y abriendo el fondo para dar mayor espacio. El número de personajes se limita a un pequeño grupo de figuras con actitudes, gestos y expresiones faciales sin individualizar, como sí hará más adelante.

Le Blanc cita la serie en su repertorio; Scholz, la menciona en un apartado de obras de Brouwer recogidas en el *Dictionnaire des artistes...*, publicado por Heineken (Leipzig, 1789) atribuyéndolas a Brouwer como grabador, y Hollstein la describe como obra de Brouwer, de grabador desconocido.



1.



2.



3.



4.



5.



6.

Martinus van den Enden (1605-1674)

Los cinco sentidos

[¿Amberes?], Martinus vanden Enden excud. Cum privilegio, [¿entre 1620 y 1650?]

2 estampas, buril; 136 × 106 mm

1. VISVS / *Abraham à Diepenbeke invenit*

Firma del dibujante en el ángulo inferior izquierdo; firma del editor en el ángulo inferior derecho, que podría ser el grabador.

2. AVDITVS / *Abraham à Diepenbeke invenit*

Firma del dibujante en el ángulo inferior izquierdo; firma del editor en el ángulo inferior derecho, que podría ser el grabador.

La serie consta de cinco estampas.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 5, pp. 241-243. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 5, n. 115-116. Balis, 1989, n. 36-37. Depauw-Luijten, 2003, pp. 370-371.

BNE Invent/16424-16425

Las representaciones sobre los cinco sentidos, que ya aparecen desde la Edad Media, adquieren gran popularidad y son conocidas, sobre todo, por los buriles de Cornelis Cort, según Frans Floris de 1561. Son figuras idealizadas de mujeres acompañadas de animales que simbolizan cada uno de los sentidos –vista-águila, oído-ciervo, olfato-perro, gusto-mono y tacto-tortuga–. En el siglo XVII, la serie más importante, *Las alegorías de los sentidos*, pinturas de Brueghel y Rubens fechadas a partir de 1617, sirvieron de modelo para los cuadros de gabinetes de pintura.

Son estampas de pequeño formato, dibujadas por Diepenbeeck y sin nombre de grabador, que podría ser el propio editor Martinus van den Enden. En estas representaciones alegóricas, sobre un fondo de paisaje, coloca figuras estereotipadas de jóvenes damas vestidas a la moda, acompañadas del atributo propio del sentido al que hace referencia. La colección de la BNE conserva la serie completa.

En *La vista*, la dama en el balcón se contempla en un espejo colocado sobre una mesa con potingues para acicalarse, mientras en el cielo sobrevuelan dos pájaros y un águila se posa en la barandilla; en *El oído*, la mujer en el campo toca un laúd, acompañada por un ciervo y un angelote.

Martinus van den Enden ingresa en 1630-1631 como maestro en el Gremio de San Lucas, registrándose como marchante. Como editor mandó estampar planchas por cuenta propia para venderlas luego al público. Su nombre aparece junto a grabadores de la época, como Schelte à Bolswert o Van Dyck. Fue el primero en editar la *Iconografía* según Van Dyck.



1.



2.

Antony van der Does (1609-1680)

Pareja sentada junto a una mesa / AVD [monograma] ; Adr. Brow. Pinxit.

[¿Amberes?], Ioan Meyssens excud., [¿entre 1635 y 1670?]

Aguafuerte, 230 × 168 mm

Firma con el monograma del grabador en la silla.

Firmas del pintor, a la izquierda, y del editor, a la derecha, debajo de la inscripción.

Inscripción latina en cuatro líneas al pie de la imagen: *Menades in furijs alium celebrate Liaeum / Treicio Vati mors, et amara lues; / Ira mihi du dulces eris, rabiesque Puella / Et facies Bacchi Numinis instar erit.*

Copia invertida de una pintura subastada en Ámsterdam en 1924.

Referencias: Le Blanc, 1854-1889, v. 1, n. 21. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 3, n. 30. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 5, n. 10. Hymans, 1879, p. 421. Scholz, 1985, n. 14, Abb. 28. Depauw-Luijten, 2003, pp. 370-371. *Enciclopedia del Museo del Prado*, v. 1, pp. 563-564.

BNE Invent/576

Esta escena de interior representa a una pareja sentada junto a una mesa. El hombre coloca su mano izquierda sobre los hombros de la mujer y sujeta con su mano derecha un jarro apoyado en la mesa; la mujer tiene en su mano derecha una copa. Puede tratarse de una estampa con doble intención ya que la inscripción hace referencia al dios Baco y a las Ménades, palabra literalmente traducida como «las que se desvarían». ¿Es su mujer o una mujer con la que beber un trago? Tratándose de la ironía de Brouwer, quizá se refiera a lo segundo. La firma de Meyssens como editor aparece a partir de 1640, por lo que la estampa pudo editarse después de la muerte de Brouwer.

Antony van der Does es un grabador flamenco natural de Amberes, sin conexión con la familia holandesa del mismo nombre. Comenzó sus estudios de grabado como alumno de Hans Collaert en 1627. Fue maestro en Amberes en 1633. En 1634 se casó con Anna du Pont, la hermana de Paulus Pontius. Este mismo año Brouwer entró a vivir en casa de Pontius. El contacto personal con Van der Does es en 1635 por una hipoteca que Brouwer avaló a favor de Pontius, cuyo documento firmó como testigo Does. Grabó dos retratos de la publicación sobre hombres ilustres del siglo xvii, editada por Daniel Middeler en 1648, de la que se hicieron varias ediciones.

Joannes Meyssens es pintor, grabador y editor de Escuela flamenca. Trabajó, sobre todo, como grabador de retratos.



Menades in furij's alium celebrate Liæum
Treicio Vati mors, et amara lues;
Ira mihi tu dulcis eris, rabiesq; Puella,
Et facies Bacchi Numinis instar erit.

Adr. Brouw. Pinxit.

Ioan. Meyfens excud.

David Teniers el joven (1610-1690)

La cocina / D. Teniers F. 1643

Óleo sobre lienzo, 35 × 50 cm

Conservado en el Museo Nacional del Prado desde 1849. Inventariado en 1746 en la colección Farnesio de La Granja de San Ildefonso y en 1794 en el Palacio de Aranjuez.

Un óleo semejante en el Kunsthistorisches van Diemen de Berlín.

Copia de calidad, en el Detroit Institute of Arts (n. 764).

Dibujo de utensilios, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon (N. D. 150).

Referencias: Díaz Padrón, 1995, n. 1798. *Rubens, van Dyck, Jordaens*, 2003, p. 174. *Enciclopedia del Museo del Prado*, v. 6, pp. 2061-2064.

Museo Nacional del Prado (Inv. P1798)

En esta escena, fechada en 1643 en el dintel de la chimenea, destacan cuatro figuras en varios planos y actividades diferentes: un campesino sentado en el suelo junto a un cubo abre mejillones mientras dos hombres conversan y contemplan cómo la mujer trabaja. Destacan las texturas de cántaros, cubos, frutas y hortalizas, apiladas y ordenadas. Utiliza tonos marrones, ocre, grises y plateados contrastando con colores intensos rojo –camisa y gorra del joven–, azul –pantalón y tela que sale del cesto–, dorado –cabello del joven y camisa de la mujer– y blanco –delantal y gorro de la mujer–. Encima de la chimenea hay un dibujo que suele aparecer en este tipo de composiciones.

David Teniers el joven, hijo del pintor del mismo nombre, ingresa en la *Gilde* de San Lucas de Amberes en 1633, fecha de sus primeros cuadros, y se convierte desde muy joven en un pintor destacado gracias a sus buenas relaciones con el mercado del arte de la ciudad. Se casa en 1637 con la hija de Jan Brueghel, Anna, ahijada de Rubens, el padrino de boda y su tutor. En 1651 se traslada a Bruselas al ser nombrado conservador de la colección de pintura del archiduque Leopoldo Guillermo y en 1665 funda una Academia de pintura en Amberes. Muere en Bruselas a los ochenta años.

Comienza imitando el estilo de su padre, pero pronto se especializará en escenas de género. Es el seguidor más importante de Adriaen Brouwer, del que copia escenas campesinas desarrolladas en interiores cargados de humo y con figuras en penumbra, pero cuidando más los detalles. Pronto su producción se extiende a las cocinas llenas de vituallas, que describe con gran detalle.



David Teniers el joven (1610-1690)

La cocina / DT [monograma] inuet

[S. l., s. n.], 1650 [invertido]

Aguafuerte y punta seca, 152 × 202 mm

Firma con el monograma de Teniers en el ángulo superior derecho.

Fecha al revés, junto a la viga, en el fondo claro, hacia el centro de la imagen.

Debajo: 4777 XX

2º estado con el monograma.

El 1º estado sólo con la fecha.

Según el óleo del Museo Nacional del Prado, de 1643 (P1798).

Grabada como litografía en el siglo XIX por Juan Antonio López en la serie dirigida por José de Madrazo *Colección litográfica de cuadros del Rey de España el Señor Don Fernando VII* (ER/1211-Est. CXXI).

Hollstein cita una pintura conservada en una colección privada de Nueva York (exposición *Bruegel: een dynastie van schilders*. Bruselas, 1980, cat. 200, p. 266, il.).

Referencias: Le Blanc, 1854-1889, v. 2, n. 15. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 29, n. 14. Dutuit, 1970, v. 4, n. 14. Voet, 1976, n. 110A. Díaz Padrón, 1995, n. 1798. *Enciclopedia del Museo del Prado*, v. 6, pp. 2061-2064.

Estampa de la colección Carderera titulada también *Interior de cocina*, fechada en 1650, siete años después del óleo del Museo del Prado, que podría considerarse una continuación del mismo tema. La escoba apoyada sobre la viga de madera sirve para separar las dos escenas representadas en la cocina. La mujer junto al hogar remueve la comida y gira la cabeza, el hombre fumando una pipa la observa con expresiones y gestos muy limitados. El buey desollado, con las entrañas abiertas colgando de una barra de madera sujeta al techo con cuerdas y un plato para recoger la sangre, es motivo habitual del arte flamenco y holandés –óleo de Marten van Cleve en Viena o de Rembrandt en el Louvre–.

Bodegón formado con elementos dispares, como un cuenco sobre una mesa, dos toneles de vino, uno con un paño y un sombrero con pluma encima, y otro, inclinado junto a una cesta de verduras, frutas, vasijas, cuencos de metal, e incluso, un zueco. Una ventana abierta a una despensa interior, con vasijas de cocina apoyadas, destacan sobre el fondo oscuro, como una naturaleza muerta.

Escena de interior, tranquila y relajada, con distintas intensidades de negros y blancos pero con sensación de luz, que probablemente viene de fuera. Todos los detalles dan mucha información sobre la vida cotidiana. Es posible que en la representación de cazuelas y otros utensilios Teniers utilice escenas de género tomadas de obras de pintores de Róterdam, como Herman Saftleven, que habían estado en Amberes y que añadirá a sus cuadros en 1634.

BNE Invent/42087



David Teniers el joven (1610-1690)

Tiradores al blanco / D. Teniers in. et excud. priuilegio

[S. l., s. n., ¿entre 1640 y 1660?]

Aguafuerte, 154 × 256 mm

Firma de Teniers como inventor y editor en el margen inferior derecho; podría ser también el grabador de la estampa.

Sin fecha.

1^{er} estado de dos. El segundo con la firma de F. v. de Wyngaerde.

Escenas de género al aire libre: Arqueros.

La serie completa consta de cuatro estampas.

Filigrana de peonza con ¿corona o flor de lis? No recogida en Briquet. Tampoco coincide con la descrita por Dutuit en el 1^{er} estado (dos cuernos, cinco dientes y tres bolas).

Existe una copia invertida con la firma de Teniers a la izquierda.

Se relaciona con la pintura de Teniers *El tiro de ballesta*, del Museo Nacional del Prado (P1790).

Dibujo: *Estudio de figuras: danzantes y arqueros*, en el Staatliche Museen zu Berlin.

Referencias: Le Blanc, 1854-1889, v. 2, n. 31. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 29, n. 36. Dutuit, 1970, v. 4, n. 37. Díaz Padrón, 1995, n. 1790. *Rubens, Brueghel, Lorena*, 2012, n. 24. *Enciclopedia del Museo del Prado*, 2006, v. 6, pp. 2061-2064.

BNE Invent/43275

DAVID TENIERS
El tiro de la ballesta
Óleo sobre tabla, 1645
Museo Nacional del Prado
(Inv. P1790)

La estampa es una escena de género al aire libre. Ocho figuras delante de dos cabañas rústicas se entretienen tirando con arco. Ocupan toda la escena y representan diferentes momentos del juego: la diana colocada sobre un tablón, el dardo que no acierta y siete tipos colocados en tres grupos en actitudes diferentes pendientes del que dispara el arco. Cuida detalles como el humo que sale de la chimenea de una cabaña. Árboles en segundo plano y edificios al fondo. La escena se situaría en los alrededores de Amberes, porque la silueta al fondo de la torre de la iglesia puede ser la catedral de Nuestra Señora.

Relacionada con la pintura *El tiro de la ballesta* fechada hacia 1645 y conservada en el Museo del Prado (P1790), donde el juego se ha desplazado y las cabañas están en segundo plano.

Dutuit incluye esta estampa en una serie sin numerar titulada *Escenas pastorales*. Para Hollstein son *Escenas de género al aire libre*, y esta estampa la titula *Arqueros*. Hay copias invertidas de toda la serie. Las otras estampas son *Jugadores de bolos*, *El baile al son de la gaita* y *Reunión de bebedores y fumadores*.

Teniers comienza a representar interiores de taberna como los de Brouwer o Francken el joven, pero desde 1640 se dedicará a fiestas populares o kermeses, escenas al aire libre delante de una posada y paisajes a los que incorpora los temas populares.

El editor Wyngaerde estampará toda la serie con la firma de Teniers y añadirá su nombre dentro de la plancha en un segundo estado.





Jan Fyt (1611-1661)

Los perros

2 estampas, aguafuerte, 166 × 120 mm, aprox.

1. *Pedestal y un par de perros / Ionannes Fyt pinxit et fecit*

[Amberes, s. n.], 1642

3^{er} estado de seis, según Hollstein, 2^o estado de cinco, según Le Blanc.

Firma del pintor y grabador en el ángulo inferior derecho. Fecha, al final de la dedicatoria.

Dedicatoria en el pedestal adornado con una guirnalda: *All. Illmo sig.re mio, é Prone Coll.mo il sig.re / DON CARLO GVASCO / Marchese di Solerio Comend.re di / Mirabello del l'ordine Sant / Jago Del Consiglio di / Guerra di Sua Mta. / Cattolica et Suo Cap.n / Generale della Artiglieria / del l'esserc.to di / Alzatia. / In Segno del Suo / ossequio dedica / GIO FYT / con Privilegg.º / 1642.*

Dibujo preparatorio relacionado con la portada, en una colección particular alemana.

2. *Tres perros delante de unas ruinas / Iº FYT F.*

[Amberes, s. n.], 1662 (al revés)

Estado intermedio entre el 3^o y el 4^o, en que pone «van Merlen 1667».

Firma del grabador sobre una piedra, a la izquierda. Fecha a la izquierda, junto al capitel.

La serie completa consta de ocho estampas.

Referencias: Bartsch, v. 4, n. 9-10, 1-2.

The Illustrated Bartsch, v. 5, n. 9-10 (211).

Le Blanc, v. 1, n. 1-8. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 7, n. 9-10. Dutuit, v. 2, n. 9-10.

Díaz Padrón, 1995, p. 569. *Foolschap Fine Art*

Old Master Drawings [en línea].

Enciclopedia del Museo del Prado, v. 3,

pp. 1105-1106. Meij, 2001, n. 77-78.

Jan Fyt nació en Amberes, fue alumno de Hans van den Bergh y completó su formación con Frans Snyders. En 1629 fue admitido en la *Gilde* de San Lucas, viajó a París en 1633 y después a Italia, quedándose un tiempo en Roma. Regresó a Amberes en 1641. Es especialista en frutas, flores y todo tipo de animales muertos y vivos –jabalíes, liebres, perros y pájaros, sobre todo, perdices–, destacando la pluma, lana o pieles de los animales. Realizó dos series de perros.

La portada, con un *Pedestal y un par de perros* mirando a una liebre al pie del tronco de un árbol, probablemente estampada en Amberes y fechada en 1642, está dedicada a don Carlo Guasco, marqués de Solerio, consejero de Felipe IV. Se conserva un dibujo preparatorio a tiza roja en papel con filigrana «armas de Amsterdam» que muestra su método de trabajo, y a partir de éste, estamparía la portada de la serie.

En la segunda estampa, *Tres perros delante de unas ruinas*, los perros de caza salen de un edificio abovedado y en ruinas. Un cuarto perro descansa delante junto al capitel de una columna que en su base lleva el año 1662 al revés. A la derecha, un rifle en primer plano, en el suelo.

En el 6^o estado de esta prueba se sustituyó el nombre de Fyt por Snyders, e incluye la inscripción: «Liure d'Animaux Peint et Gravé par Sene-dre» [Snyders], borrando también la numeración en las estampas 2, 3, 5 y 7 de la serie.

BNE Invent/44108-44109



1.



2.

Frans van den Wyngaerde (1614-1679)

La tarde / DT [monograma], Daut Tenier pinxit ; Fran. vanden Wyngaerde fe. et exc.

[¿Amberes?], Fran vanden Wyngaerde exc., [¿entre 1630 y 1669?]

Aguafuerte, 124 × 90 mm

Monograma de Teniers en la parte superior, hacia la izquierda; firma del pintor en el ángulo inferior izquierdo; firma del grabador y editor en el ángulo inferior derecho.

Sin fecha.

N. 3 en la parte superior de la chimenea.

1^{er} estado de dos, con los nombres del pintor y editor. En el 2^o estado se añade el nombre de la serie.

Las cuatro partes del día: 3. La serie completa consta de cuatro estampas.

Dibujo de Teniers en el Musée Léon Bonnat de Bayona (Inv. 680/1493).

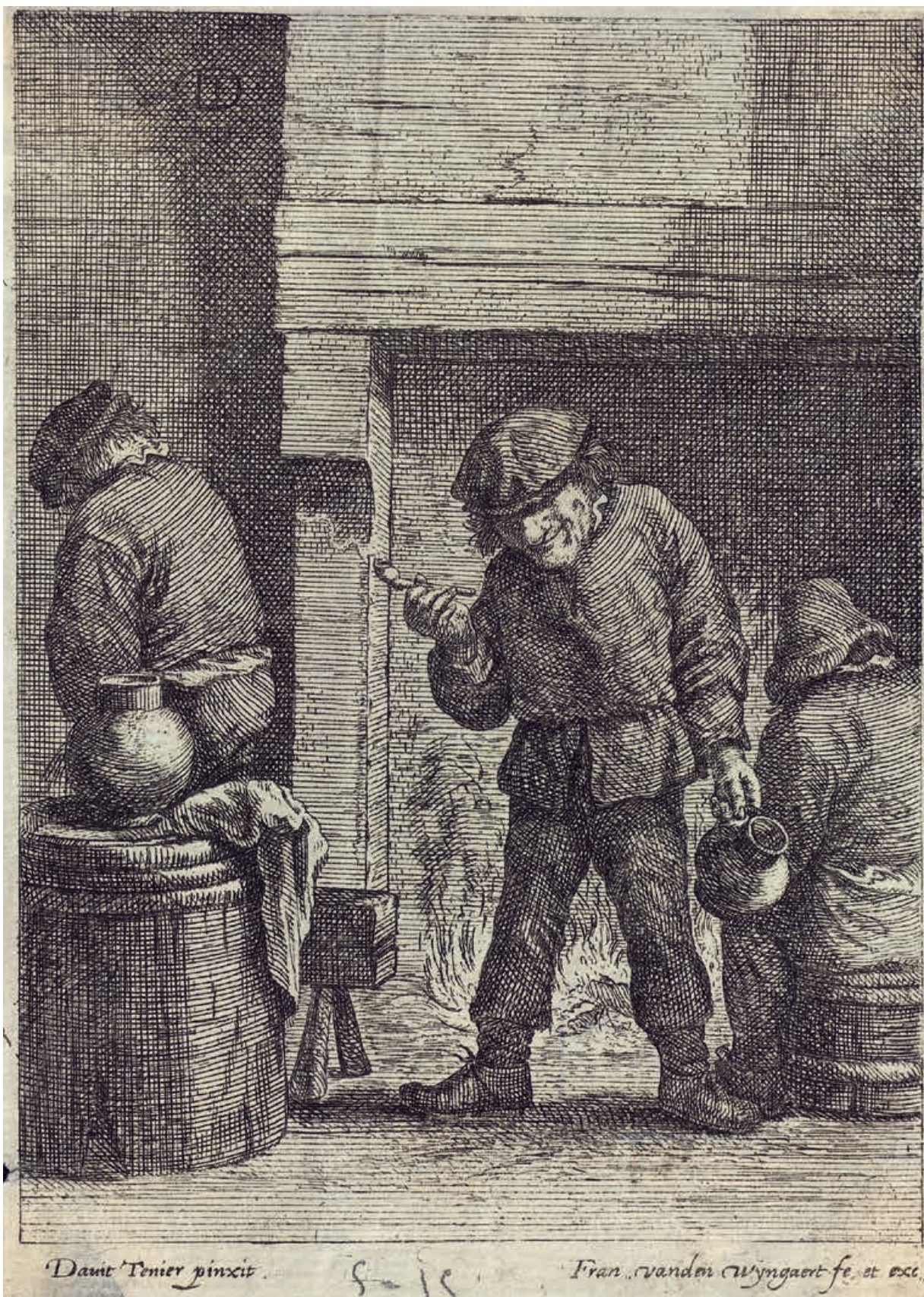
Referencias: Le Blanc, 1854-1889, v. 2, n. 21-24. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 55, n. 20, I. *L'art de l'estampe*, 2015. Depauw-Luijten, 2003, p. 390.

BNE Invent/581

Wyngaerde, documentado como alumno de Pontius en 1627-1628 y registrado en la *Gilde* San Lucas de Amberes entre los años 1636-1637, graba al aguafuerte entre 1650 y 1660 una serie de cuatro estampas con escenas de género, editadas por él mismo, representando las cuatro partes del día según composiciones originales de David Teniers el joven, Jacob Peter Gouwy y Jan Davidsz. de Heem.

En un primer estado graba por separado dos estampas firmadas por David Teniers, *La tarde* y *La noche*. Cuando prepara el segundo estado, incluye una inscripción al pie de la imagen y completa la serie añadiendo una estampa dibujada por Gouwy, *La mañana*, y otra de De Heem, *El mediodía*. Al no tener la inscripción, la estampa de la BNE se tituló *El viejo bebedor*; ahora se titula *La tarde*.

Escena de interior con tres campesinos delante de una chimenea donde arde el fuego. A la izquierda, un hombre de espaldas orinando. En el centro, un hombre de pie con las piernas separadas sujeta en sus manos una pipa y un jarro; la cabeza ladeada cubierta por una gorra que le oculta los ojos. A la derecha, un tercer personaje, sentado, contempla el fuego. A pesar de su pequeño tamaño, recoge los contornos de los tres tipos, individualizándolos. Quiere dar mayor importancia al personaje central, el único al que se le ve la cara, insinuando una sonrisa. Los blancos y negros resaltan las luces y sombras de la estampa y destacan detalles como el humo de la pipa o las llamas.



Frans van den Wyngaerde (1614-1679)

Dos campesinos

[S. l., s. n., ¿entre 1630 y 1645?]

Aguafuerte, 122 × 100 mm

Sin firmas por estar recortada por la huella.
 Nombres de grabador, dibujante y editor,
 según Hollstein: [D. Teniers In et excud. cum
 privilegio ; F.s vanden wyngaerde f.].

Sin fecha.

Estado único.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*,
 v. 55, n. 22. Depauw-Luijten, 2003, p. 390.
British Museum Prints [en línea], http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?museumno=S.5623.
L'art de l'estampe, 2015.

BNE Invent/598

Esta estampa de pequeño formato, sin firmar por estar recortada por la huella, se incluye entre las obras de Wyngaerde. Inventada y publicada por David Teniers el joven, está grabada por Wyngaerde, que tenía por costumbre comprar las planchas de otros autores y añadir su firma como grabador. Anteriormente titulada *Dos hombres*, estaba atribuida a Adriaen Brouwer como autor de la composición y a J. Gronsvelt como grabador.

Representa sobre el fondo rayado de la plancha dos figuras de medio cuerpo, y diferente tamaño, que parecen estar de pie y ocupan toda la composición. A la izquierda, la de mayor tamaño, en primer plano, ocupa casi toda la estampa. Cubre su cabeza con una gorra de visera, sujeta con los brazos cruzados un palo roto y se gira hacia su compañero, de menor tamaño, relegado al segundo plano, que oculta los ojos con un gorro, utiliza una cuerda como cinturón y sujeta en su mano izquierda el asa de un hervidor. Estos tipos populares de Teniers, probablemente pruebas y estudios para sus óleos, recuerdan más a los de Brouwer y Coenrad Waumans, por lo que su fecha de realización debe ser bastante temprana, quizás antes de su traslado a Bruselas.

Frans van den Wyngaerde fue uno de los editores de estampas más importantes de Amberes del siglo xvii. Su enorme talento como grabador y sus dotes comerciales lo llevaron a poseer una gran fortuna y a ser muy apreciado por sus contemporáneos.



Coenrad Wauwans (1619-después de 1675?)

Cabezas grotescas

[¿Amberes? Mart. vande Enden exc., ¿entre 1625 y 1638?]

5 estampas, aguafuerte y buril, 115 × 85 mm

1. *Busto de hombre cantando* / ABrauer

Firmado en el lado superior derecho.

Nombre del editor en el ángulo inferior izquierdo.

Pintura en el mismo sentido que la estampa atribuida a Brouwer, conservada en el Musée Bonnat-Helleu de Bayona (inv. n. 25).

Existe una estampa, invertida respecto a ésta, sin firmar, de menor tamaño, de la que hay dos estados. El primero, antes del nombre y el segundo, con el nombre de Brouwer (Scholz, n. 116, Abb. 107).

2. *Campesino contando dinero* / BA [monograma invertido]

Monograma, invertido y casi ilegible por la trama, en el ángulo superior derecho.

Existe una estampa, invertida respecto a ésta, con la firma A.Brauer en el ángulo superior izquierdo (Scholz, n. 117, Abb. 109).

3. *Campesino con gorro, sonriendo* / ABrauer [ilegible]

Firma, casi ilegible por la trama, en el ángulo superior izquierdo.

Existe una estampa, invertida respecto a ésta, y de mayor tamaño, con la firma A.Brauer en el ángulo superior izquierdo (Scholz, n. 118-119, Abb. 110).

En esta serie *Cabezas grotescas* Adriaen Brouwer figuraba en alguna estampa como grabador. El libro de Scholz *Brouwer invenit...*, recoge hasta dos series completas de cinco estampas cada una atribuidas a Coenrad Waumans según Brouwer e identificadas como series A y B. El nombre de Waumans no está en las estampas pero sí en una similar, *Hombre leyendo una carta* (BNE Invent/595), en la que consta la firma «Coen. Waumans sculp».

Son estampas de muy pequeño formato, con figuras de medio cuerpo y actitudes diferentes. Están recortadas, sin datos, sin fecha y la firma A.Brauer, el monograma AB o BA invertido –en algún caso ilegible por la trama– en todas ellas. La primera de la serie fue editada por Van den Enden. Son tipos populares realizando actividades cotidianas –cantar, contar dinero, apoyar un brazo sobre una mesa con gesto sonriente, sujetar un jarro grande o preparar una pipa–. Las figuras ocupan toda la plancha y están de perfil, salvo una, de frente, sonriendo.

La segunda serie, invertida, incluye la firma de Brauer en cuatro estampas.

Coenraet o Coenrad Waumans, grabador y dibujante, fue alumno de Pontius. Grabó retratos de los principales negociadores del Tratado de Münster para la firma de la Paz de Wetsfalia en 1648 y estampas de Brouwer, Diepenbeeck, Rubens y Van Dyck entre otros.

Brouwer debió de pintar estas cabezas en la última época de su vida, en Amberes, a partir de 1636, cuando representa personajes más cercanos, en primer plano, y, a menudo, de medio cuerpo. Podrían servir de modelo para los personajes que aparecen en sus cuadros.



4. Campesino con una jarra y gran sombrero / ABrauer [ilegible]

Firma, casi ilegible por la trama, en el ángulo superior izquierdo.

Estampa recortada, sin la pared de la izquierda recogida por Hollstein y Brouwer. Podría tratarse de un 2º estado porque está retocada.

En el margen superior izquierdo aparece algo ilegible por la trama que podría ser el nombre del editor.

5. Hombre con pipa / ABrauer

Firma entre la trama, en el lado superior derecho.

2º estado de dos, retocado con buril y pluma añadida en el sombrero.

Wurzbach atribuye esta serie de cinco estampas a Brouwer. Hollstein, siguiendo a Scholz, a Coenrad Waumans según Adriaen Brouwer, cuyo nombre aparece en las estampas.

Existe otra serie de cinco estampas con la imagen invertida y el mismo título.

Referencias: Hollstein, *Dutch and Flemish*, v. 51, n. 15-19. Hollstein, *Dutch and Flemish*, v. 3, p. 249. Wurzbach, 1906-1911, v. 1, p. 199. Bodard, 1977, p. 149. Scholz, 1985, n. 111-115, Abb. 102-106. Vlieghe, 2000, pp. 238-243. Depauw-Luijten, 2003, p. 389-390.

BNE Invent/568, 590, 591, 594, 597



Hermann Weyen (¿antes de 1625?-1672)

Interior con tres campesinos / Brouwer invenit

[¿París? [Hermann Weyen] excudit *Avec Priuilegie du Roy*, [¿entre 1650 y 1672?]

Buril, 244 × 182 mm

Firma del inventor en el ángulo inferior izquierdo. A continuación, nombre del editor, Hermann Weyen, borrado, que podría ser el grabador de la estampa.

Copia invertida de una pintura de Brouwer en la colección Dutuit en el Petit Palais de París.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 3, n. 121. Scholz, 1985, n. 123, Abb. 115. Grivel, 1986 pp. 385-386. *Enciclopedia del Museo del Prado*, v. 1, pp. 563-564.

BNE Invent/593

La fecha más antigua de la que tenemos conocimiento de Hermann Weyen, antes de 1625, la recoge Scholz en su libro *Brouwer invenit...* Tampoco se conoce el lugar de nacimiento, aunque se sabe que vivió en París, donde murió el 27 de febrero de 1672, y la ciudad en la que desarrolló gran parte de su actividad. Se conocen datos como la fecha de su boda, que trabajó en un negocio de grabado en cobre, L'Ecu de France, que tuvo el privilegio real para editar estampas, o la venta de los fondos de su tienda, que contenía planchas, impresos, material y prensas, a su yerno François de Poilly en abril de 1669, así como el traspaso del local, ahora L'Image Saint-Benoit, en la misma rue Saint-Jacques.

Estampa probablemente editada en París. No tiene inscripciones, sólo la firma de Brouwer como inventor y la de Weyen como editor, con privilegio real, que también podría ser el grabador. La escena representa a tres campesinos conversando relajados en el interior de una taberna en posturas y actitudes diferentes, una muestra del prodigio de Brouwer al individualizar a cada personaje: el que está de pie, de perfil, con sombrero calado que le tapa los ojos, nariz prominente y brazos en jarras; el que está sentado, coloca el pie izquierdo en un taburete, la mano izquierda abierta y la derecha apoyada sobre la cabeza del que está agachado con un jarro en una mano y un vaso en la otra.



Peeter Clouwet (1629-1670)

Reunión literaria alrededor de una mesa / Abr. à Diepenbeke delineauit; Pet Clouwe Sculp.

[¿Amberes? s. n., ¿1658?]

Buril, 267 × 160 mm

Firmas en la parte inferior, al borde de la plancha.

Inscripción en el pedestal, en cuatro líneas, dentro de la plancha: *Thus in this Semy-Circle, / Wher they Sitt, / Telling of Tales of pleasure × of witt. / Heer you may read without a Sinn or Crime, / And how more innocently pass your time.*

2º estado de dos. El primer estado, sin inscripción.

Dibujo de Diepenbeeck, *Una familia en torno a una mesa* –la familia del conde de Newcastle– en el British Museum, en el mismo sentido que la estampa (registro 1858.0471.1629).

Otro dibujo de Diepenbeeck, también relacionado con la estampa, *Familia de Newcastle frente al fuego*, en Berlín.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 4, n. 15. Hollstein. *Dutch and Flemish* v. 5, n. 104. Le Blanc, 1854-1889, v. 1, n. 19. O'Donoghue, 1908-1925, v. 5, p. 49. Hind, 1915-1923, v. 2, n. 20. *Rubens, Jordaens*, 2001, n. 73. Díaz Padrón, 2012, v. 2, n. 112.

BNE Invent/2607

Esta escena, de varios personajes elegantemente vestidos y sentados en torno a una mesa, está relacionada con William Cavendish, primer duque de Newcastle, y su segunda esposa Margaret Lucas –a la derecha con corona de laurel–. Se trata de una escena familiar, en la que varios miembros de la familia comparten historias. Un criado de espaldas, abre una ventana y, a la izquierda, destacan los leños, una jarra sobre una mesa y, sobre todo, el resplandor del fuego en la chimenea.

La estampa grabada por Peeter Clouwet, basada en el dibujo de Abraham van Diepenbeeck, realizado antes de 1658 y conservado en el British Museum, representa a la familia del duque en su exilio de Amberes entre 1648 y 1660. En esa fecha, Cavendish es descrito como casado en un libro de equitación, encargado a Diepenbeeck y publicado en la misma fecha, por lo que esta imagen podría haber sido concebida como una ilustración para la publicación, aunque no fue utilizada como tal.

Diepenbeeck, hijo de Jan Roelofsz. van Diepenbeeck, se estableció en Amberes en 1623 trabajando como pintor de vidrieras, dibujante de grabados e ilustraciones para libros en general, y a partir de 1630 como pintor. Viajó por Italia, visitó París e Inglaterra.

Clouwet, alumno de Theodor van Merlen en 1643, trabajó con Cornelis Bloemaert en Roma y murió en 1670. Reprodujo grabados, copiando obras de Berchem, Diepenbeeck, Van Dyck, Pieter van Lint, Quellinus y Simon de Vos. Es conocido por grabados de Rubens de paisajes, retratos, estampas religiosas o alegóricas.

Existen muchos retratos relacionados con los personajes, como un óleo del taller de Van Dyck, *Retrato de William Cavendish, I duque de Newcastle*, en el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, o una estampa de Pieter Louis van Schuppen según Abraham van Diepenbeeck, *Margaret Lucas, duquesa de Newcastle*, en la BNE (IBR/149).



Thus, in this Somy-Circle, wher they Sitt,
Telling of Tales of pleasure & of witt.
Hear you may read without a Sin or Crime,
And how more innocently pass your tyme.

Anónimo flamenco (s. XVII)

Cabeza grotesca y dos escenas de taberna

[¿Amberes? Martinus vanden Endê excudit, [¿entre 1630 y 1660?]

1 estampa con 3 planchas, aguafuerte, huella de la plancha 152 × 80 mm

Sin firma de grabador.

Sin fecha.

Nombre del editor en el ángulo inferior derecho de la plancha central.

Inscripción en tres líneas, hacia la izquierda: *Niuwen teekenboek seer diens- / tich en noots aeckelyck voor / alle ionckhlejt.*

Copia invertida y recortada de la cabeza de la estampa *Geminiano Caldorostaro* de Francesco Villamena.

Referencias: Bury, 2001, n. 115-116.
Depauw-Luijten, 1999, pp. 370-371.

BNE Invent/46292

Aguafuerte de pequeño tamaño, sin firma de grabador y sin fecha, muy original porque está compuesto por la estampación de tres planchas en un papel.

En la parte superior, escena de taberna de muy reducidas dimensiones (33 × 80 mm) ocupando toda la plancha. En el centro, una plancha casi tres veces mayor que la anterior (83 × 78 mm), representa la cabeza cubierta con un gorro y el torso de un hombre que grita, con una inscripción que significa algo parecido a *Nuevo libro de dibujo muy apropiado y necesario para todos los jóvenes*. En la parte inferior, otra escena de taberna diferente, semejante a la plancha superior (32 × 78 mm).

El busto central es copia invertida y recortada de una estampa grabada en 1600 por Francesco Villamena, grabador, dibujante, maestro de dibujo y comerciante de antigüedades italiano que trabajó en Roma. La estampa titulada *Geminiano Caldorostaro* representaba a un personaje real llamado Geminiano, vendedor de castañas en la Plaza Navona de Roma, donde llamaba la atención con coplas y formaba parte de los denominados incorrectamente, según Bury, *Seis Gritos de Roma*.

El lugar de estampación sería Amberes, ya que debajo de la imagen central incluye la firma del editor Martinus van den Enden, que también podría ser el grabador. La estampa de Villamena pudo traerla a Amberes algún artista a su vuelta de Roma y el editor aprovecharla para hacer pruebas de estampación. Las escenas de taberna formarían parte de alguna serie a la que añadir el número correspondiente, o bien servirían para ilustrar algún libro.



Niwen teekenboeck seer diens-
tich en nootsaeckelyck voor
alle ionckheyt



Jan Baptist de Wael (1632-después de 1669)

Varias escenas de figuras con animales

[¿Roma, s. n., entre 1658 y 1669?]

4 estampas, aguafuerte, 89 × 132 mm

1. *El halconero y la dama* (estampa 3)

Sin firmas y sin fecha. Segundo estado con el n. 3 en el ángulo inferior derecho.

2. *Cuatro peregrinos* (estampa 8)

Sin firmas y sin fecha. Segundo estado con el n. 8 en el ángulo inferior derecho.

3. *El gaitero* (estampa 9)

Sin firmas y sin fecha. Segundo estado con el n. 9 en el ángulo inferior derecho.

4. *Cirujano operando a un hombre en la cabeza* (estampa 14)

Sin firmas y sin fecha. Segundo estado con el n. 14 en el ángulo inferior derecho.

La serie completa consta de 14 estampas, numeradas en este segundo estado.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 49, n. 10-16. Bartsch, 1803-1821, v. 5, n. 3-14. *The Illustrated Bartsch*, v. 6, n. 003-014. Le Blanc, 1854-1889, v. 2, n. 3-14. Dutuit, 1970, v. 4, n. 3-14.

BNE Invent/1252, 1254, 1255, 1260

Jean Baptist de Wael el joven nació en Amberes. Era hijo ilegítimo de Lucas de Wael y sobrino de Cornelis de Wael, un pintor de batallas, y de temas y escenas populares italianas. En 1658 estaba en Génova y su firma aparece junto a la de su tío en dos estampas de la serie *El hijo pródigo*. En 1669 se hallaba en Roma.

Esta serie de 14 estampas con escenas de figuras con animales ha sido atribuida por Bartsch, Dutuit o Le Blanc a Jan Baptist de Wael el viejo (1557-1633). Estudios recientes como los repertorios Hollstein o *The Illustrated Bartsch* la consideran obra de Jean Baptist Wael el joven. Sólo la primera estampa de la serie, publicada en Roma por Vincenzo Billy en primer estado, incluye el nombre del grabador y una dedicatoria a Gaspar de Roomer.

La colección de la BNE conserva nueve estampas, pero falta la que incluye el título. En un formato muy pequeño se representan temas como el halconero con sus perros y una dama a caballo, cuatro peregrinos contemplando el paisaje, un gaitero tocando acompaña a una mujer con niños montada sobre un asno y un cirujano operando a un hombre en la cabeza. Están inspiradas en escenas populares italianas realizadas, tanto en interior como al aire libre.

Gaspar de Roomer, importante comerciante, mecenas y coleccionista de arte nacido en Flandes e instalado en Nápoles hacia 1634, fue propietario de una importante colección de pintura y dibujo con más mil quinientas obras a su muerte, en 1674.

1.



2.



3.



4.





IV

*Estoy convencido de que para lograr
la mayor perfección en la pintura
es necesario comprender a los antiguos.*

RUBENS, 1610

Rubens

y las artes del libro

ÁNGELES SANTOS ALMENDROS

Para el público en general, cuando se habla de Rubens, lo primero que viene a la cabeza es su faceta de pintor, frente al artista polifacético del Renacimiento, siendo sus proverbiales mujeres celulíticas lo más reconocible de su producción artística. De él son conocidos por el gran público sus óleos mitológicos, religiosos o los retratos. Pero Rubens es algo más. Hombre erudito, como si fuera hombre del Renacimiento, tuvo una exquisita formación humanística con el latinista Rombout Verdonk, con quien se formó en latín y griego, además de retórica.

Rubens estuvo ocho años en Italia, la mayor parte del tiempo en Roma, donde se dedicó a copiar monumentos de la antigüedad romana y a estudiar a los maestros del Renacimiento italiano: Rafael y Miguel Ángel. Fue un enamorado de la arquitectura renacentista italiana, especialmente del llamado estilo genovés, impulsado por el arquitecto Galeazzo Alessi (1512-1572) quien, según Vasari, contribuyó a la renovación urbanística y arquitectónica de Génova. En 1622, Rubens publicó una colección de estampas de los *Palazzi di Genova* construidos en esta ciudad desde mediados del siglo XVI, fruto de un importante proyecto urbanístico, la Strada Nuova [cat. 118]. Parece probable que Rubens dibujara estos palacios entre 1600 y 1608 cuando estuvo en Italia y que los tomara como ejemplo para el proyecto de su propia casa, la Rubenshuis en Amberes, di-

señada por él mismo y que empieza a construirse en 1610, un año después de su matrimonio con Isabella Brant.

Aunque como grabador es poco lo que sabemos, o conservamos de él, se hizo un hueco importante en el mundo de las estampas y por extensión en el de la edición. Supo ver la bondad del grabado como método de reproducción de sus pinturas. Se rodeó de los mejores grabadores y además inventó, como se decía en la época, dibujos para portadas y frontispicios de libros que esos expertos grabadores traducían con el buril o el aguafuerte, o ambos, sobre las planchas de cobre. Frente al lienzo –obra única–, el grabado –obra múltiple– servía para dar a conocer su obra. Si además esos grabados se incluyen en los libros, bien sea como ornamento, bien como aclaración al texto, su difusión es aún mayor.

En términos bibliotecarios, la **portada** no es la tapa o la cubierta del libro que se ve cuando está cerrado como vulgarmente se dice en nuestra sociedad, es la página del libro en la que se da toda la información del mismo, en la que figuran los datos principales, como el nombre del autor, el título de la obra, la ciudad de edición, el nombre o nombres de los editores y el año; a veces alguno de estos datos puede faltar. En ocasiones se añade una página con los retratos del autor o de la persona sobre la que versa el libro, además



FIG. 1

FRANÇOIS AGUILON
*Francisci Aquilonii e Societate Iesu
 Opticorum libri sex*
 (portada v.2), 1613
 BNE 3/46275

de otros personajes mitológicos, religiosos, alegóricos, o incluso, escudos; son los **frontispicios**, que se convierten en elementos importantes para acompañar esos datos básicos de la información del libro. En el siglo XVII, lo habitual es que los frontispicios con estas imágenes se unan a la información que dan las portadas con los datos, por ejemplo, dentro de una cartela. Así nacen las **portadas frontispicias** de las que hay múltiples modelos en esta exposición.

Aparte de los frontispicios también se incluían en los libros el retrato de uno o varios personajes,

en la portada o detrás de ellas. Lo habitual es que fuera el retrato del autor del libro, tradición que se ha mantenido hasta hoy en día, en que es imprescindible que el autor aparezca fotografiado en las solapas o en las contracubiertas de las ediciones. Pero no sólo el autor, tanto en el siglo XVII como en la actualidad, se incluía el retrato del personaje sobre el que versaba el libro, como por ejemplo san Ignacio de Loyola [cat. 117]. Es una manera de conocer y reconocer sobre lo que trata el libro y de fijar en nuestra mente una iconografía, que, como en el caso de un santo, es básica como medio de transmisión cultural y

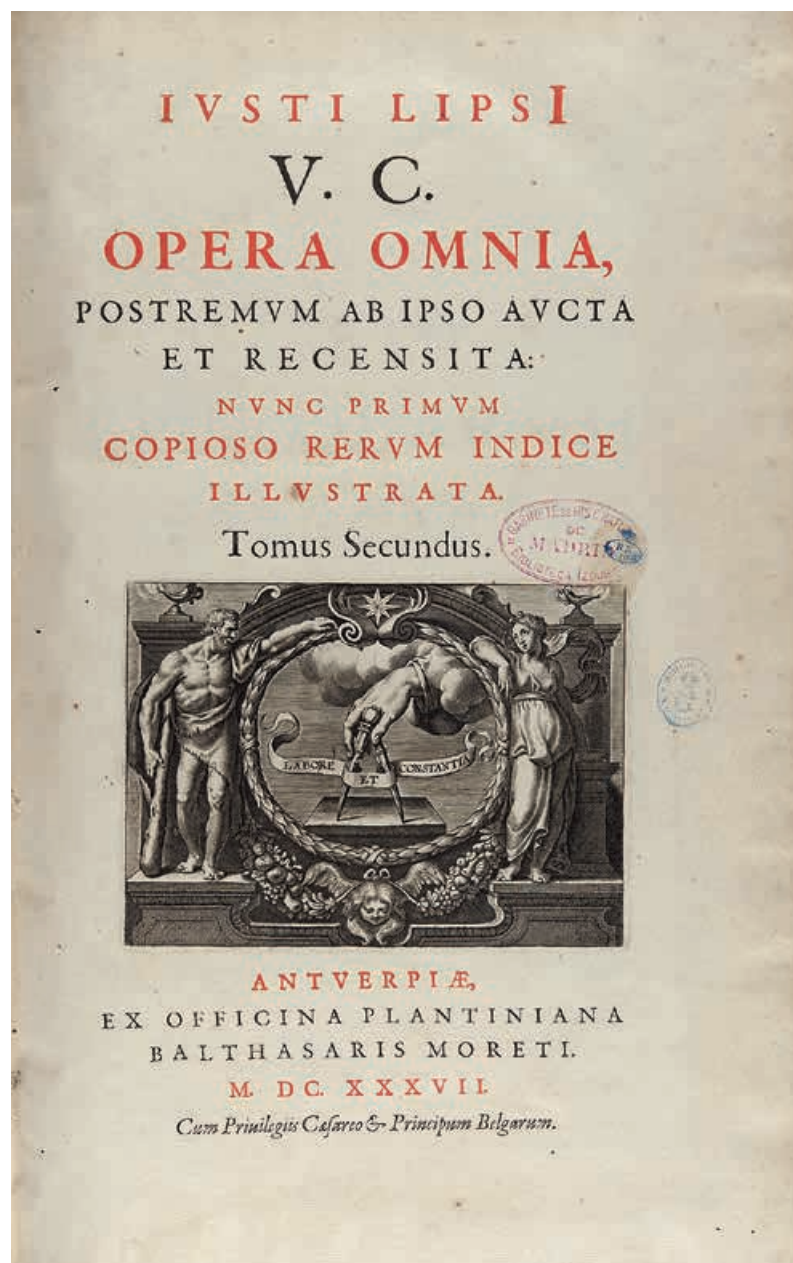


FIG. 2

de lectura inmediata: somos capaces de leer la imagen de san Pedro, por poner un ejemplo, con la misma rapidez que reconocemos al dios Neptuno. Algo parecido ocurrió con el retrato del beato Simón de Valencia, en el que se pretendía elevarlo a categoría de santo y fijar una iconografía [cat. 113]; para ello, qué mejor que publicar una biografía con su retrato cuya difusión sería mayor que en un lienzo único.

Las portadas frontispicias son de muy variado tipo en esta época, y en la exposición podemos disfrutar de una selección amplia. Un ejemplo

son las llamadas arquitectónicas, porque están concebidas como un arco de triunfo o un retablo por el que se distribuyen los personajes o el resto de los elementos descriptivos. Una de las portadas arquitectónicas más sencilla es la de *Francisci Aquilonii e Societate Iesu Opticorum libri sex* [cat. 111] de 1613 (fig. 1). Rubens aceptaba los encargos de conocidos, por ejemplo de François d'Aguilon (1567-1617), matemático y arquitecto de quien tomó la teoría de los colores primarios. Aguilon había planeado la iglesia de la Casa Profesa de los jesuitas, actual iglesia de San Carlos Borromeo que fue terminada por Pieter Huyssens en

JUSTUS LIPSIUS
Opera Omnia
(marca de impresor de
Plantino en la portada), 1637
BNE 3/59211

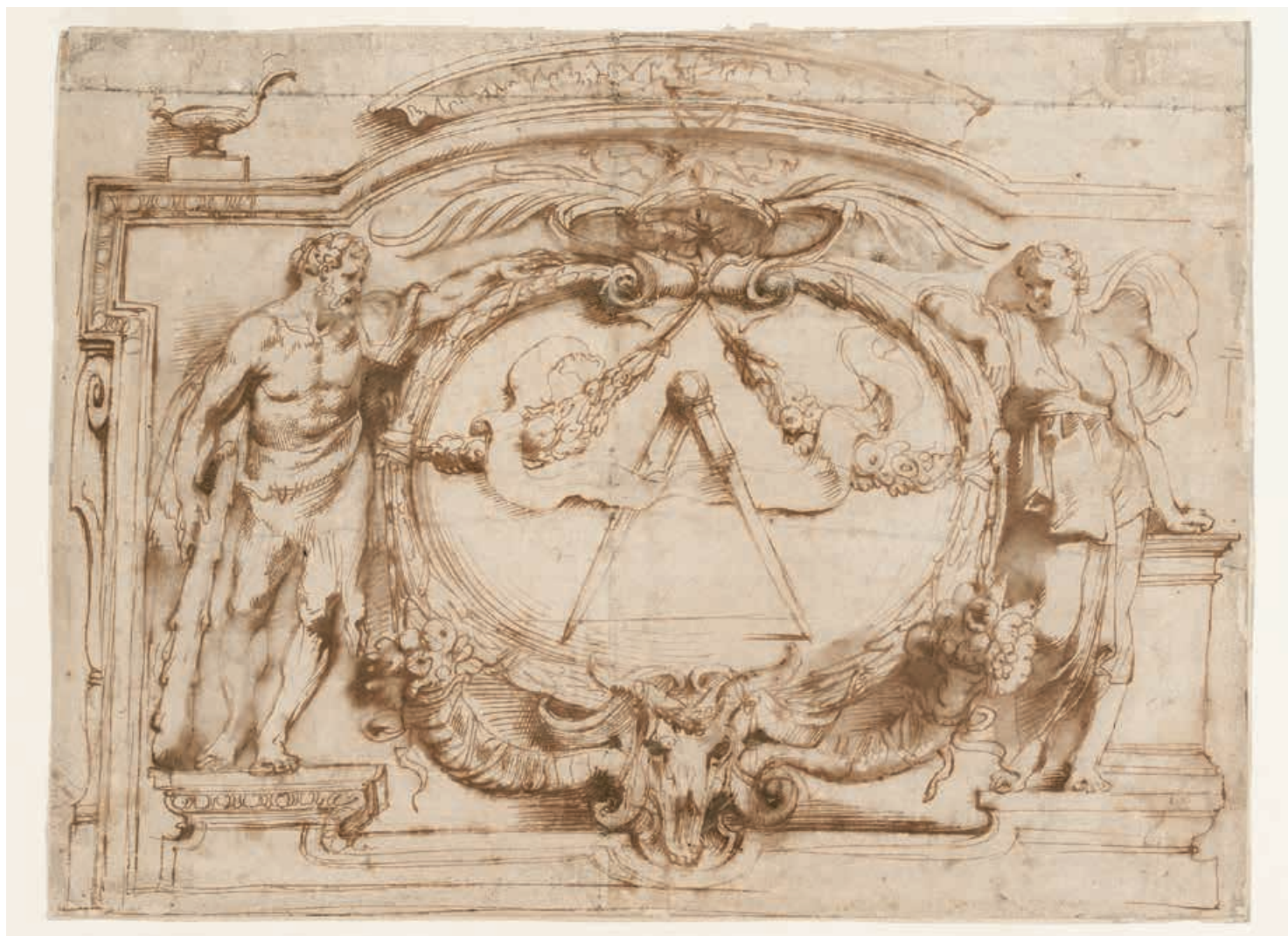


FIG. 3

1621. La decoración interior le fue encomendada al propio Rubens: una serie de pinturas referentes a los milagros de san Francisco Javier y san Ignacio de Loyola.

Otras portadas son las que podríamos llamar pictóricas, aparte de porque estén realizadas por un pintor, porque la escena se desarrolla como concebida para un lienzo, bien en un espacio exterior como a la entrada de una cueva [cat. 132], o bien como una composición contrarreformista en la que aparece una importante corte celestial [cat. 122]. Se caracterizan por un importante horror al vacío de gusto barroco.

Hay un único ejemplo de las que pudieran llamarse funerarias al estar la composición sobre

un altar funerario, porque conmemora la obra de algún personaje ya fallecido [cat. 116]. Por último las parlantes –a falta de mejor denominación–, en las que, sobre un podio de diferente altura, los personajes se exhiben y sirven de marco para el título de la obra, siendo este modelo muy abundante [cat. 112, 114, 126, 128 y 129].

Los libros llevaban más imágenes además de las ilustraciones o de las portadas frontispicias: las **marcas de impresor**. Rubens diseñó la de Meursius y la de Plantino. Eran un auténtico marchamo de calidad, la marca de una empresa que era reconocible a primera vista. Igual que las ediciones aldinas de Aldo Manuzio [ca. 1450-1515], cuya marca era un delfín y un ancla, eran reconocibles y valoradas, las de la Officina Plan-

PETER PAUL RUBENS
Marca de impresor de Moretus
 Dibujo sobre papel
 Museo Plantin-Moretus
 Inv. n° 391

tiniana (fig. 2) lo serían en el siglo siguiente: una mano, enmarcada por un óvalo laureado, traza con un compás un círculo, haciendo alusión a su enseña: «De Gulden Passer» o «El compás de oro». Como López Poza¹ apunta, este círculo trazado evoca la eternidad tal y como la explicaba Horapolo en su *Hieroglyphica*: la aguja que se mueve representa el Trabajo mientras que la que permanece quieta es la Constancia; esto encaja a la perfección con su lema «Labore et Constantia» dos cualidades que nunca lo abandonaron en su trabajo. Esta idea se completa gráficamente, además, con la figura a la izquierda de Hércules como alegoría de la Labor, y a la derecha una figura femenina, la Constancia, que en ocasiones anteriores se interpretaba como una Virtud. Meursius quiso imitar a Plantino e introducirse en el mercado del libro de gran formato y de lujo, y le encargó también a Rubens su marca de impresor [cat. 126], quien asimismo diseñó la del impresor Jan van Keerberghen. Fue tal el desarrollo de estas marcas que, por ejemplo, en Francia, Francisco I promulgó una ley en 1539 por la que se prohibía utilizar marcas que pudieran confundirse con otra ya existente².

Los artistas, ya fueran pintores, dibujantes o grabadores, tuvieron mucho protagonismo con el auge del libro barroco, bien por las composiciones que ideaban para ilustrar los textos, bien por las portadas que debían diseñar, bien por las marcas de impresor, como hemos visto. En el caso concreto de Rubens, pintor afamado, empezó colaborando para ilustrar una obra de su hermano Philippe, estudioso del mundo antiguo [cat. 110], copiando restos de edificios romanos o de esculturas antiguas, en manos de los coleccionistas a los que frecuentó durante su estancia en Roma. Su primer contacto con la imprenta fue con los sucesivos herederos de Christopher Plantin (1520-1589) en la Officina Plantiniana, pero con quien desarrolló una actividad especial fue con su nieto Balthasar I Moretus (1574-1641) (fig. 3). Fueron compañeros de estudios en la escuela de latín de Rumbout Verdonck y les unió una gran amistad. De hecho, cuando Philippe falleció prematuramente en 1611, Rubens

le pidió a Balthasar que escribiera su epitafio. Incluso en el diseño de las portadas, como Balthasar era un gran erudito, le sugería la iconografía y lo que debería representar en las mismas, como en la portada para el *Breviarium romanum* [cat. 112]. El Museo Plantin-Moretus³ conserva unas instrucciones manuscritas, dadas por el propio Moretus para esta portada, que Rubens adoptó, aunque con algunas modificaciones.

El proceso para la ilustración de un libro o su portada comienza, como es obvio, por saber de qué trata el libro. Se idea un programa iconográfico que resuma e identifique el libro, de manera que de un vistazo se adivine su contenido. En muchas ocasiones, los mismos autores hacían su propia descripción, de modo que era más simple componerla [cat. 122]. A continuación se debe elegir el artista que la plasme sobre papel, en nuestra muestra la pareja Balthasar-Rubens era una apuesta segura, muy solicitada por los autores de los libros: la exquisitez y claridad de los tipos empleados en su imprenta unidos a la maestría de su arte los hacía insuperables. Juntos hicieron que la edición de libros en Amberes en esa época brillara y pasara a la historia como un periodo fecundo y destacable.

Rubens componía sus dibujos para que los grabadores los pasaran a la plancha de metal, creando un grabado. Se conservan algunas estampas con las correcciones del propio artista para que fueran introducidas por el grabador. Es interesante comprobar el seguimiento exhaustivo que hacía de sus obras hasta que estaban finalizadas, de esta manera cuando un grabado se estampaba llevaba el beneplácito de Rubens. Los escritores sabían de su reconocido prestigio como artista y de su total dedicación por la obra bien hecha, de modo que muchos autores querían que fuera él quien se encargara de ilustrar las portadas como introducción a sus libros, para que estas estuvieran relacionadas con el contenido de los mismos. Algunos clientes tuvieron que esperar hasta seis meses para que pudiera atenderlos. Un dato anecdótico, pero que explica esta demora, es que Rubens se dedicaba a trabajar en las com-

posiciones para libros sólo en domingo, porque el gremio no se lo permitía entre semana, si lo hacía debía pagar una multa muy elevada.

Cuando un artista acometía el trabajo para una imprenta, lo primero que debía hacerse era el boceto. En el caso de Rubens, al tratarse de un pintor, ideaba la composición o inventaba, o bien una grisalla al óleo, técnica rápida para un pintor, o bien un dibujo a la aguada con gradaciones tonales, menos frecuente en él; no obstante, algunos de estos dibujos se conservan. En ambos casos se añadía *Invenit* o *Pinxit* tras su nombre. A continuación, este boceto se le pasaba a un dibujante, que solía ser un grabador, para que realizara un dibujo a línea, óptimo para grabar: es lo que figura como *Delineavit*, quien tenía que interpretar la mancha del boceto de manera que, cuando el grabador se preparaba a pasarlo a la plancha, estuvieran todas las líneas perfectamente definidas. Este dibujo se hacía en espejo, es decir invertido según su eje vertical, de modo que cuando se pasaba a la plancha de cobre para grabarlo al aguafuerte o al buril, la hoja resultante, tras pasarla por el tórculo, daba una estampa invertida en relación con ese dibujo para grabar pero igual a como lo había diseñado Rubens. El término utilizado para designar a la acción de grabar fue *Sculpsit*. En la gran mayoría de casos el impresor no era el editor de la estampa, sino que era el propio taller del grabador quien lo estampaba y se lo vendía a la imprenta que imprimía el libro, en este caso se añadía el término *Excudit* detrás del nombre.

Mención especial hay que hacer a un ayudante del taller de Rubens: Erasmus Quellinus II (1607-1678), conocido como el joven, y podríamos afirmar que el álgter ego de Rubens, desde que este sufrió de fuertes ataques de gota. Colaboró con él en su taller desde 1635 hasta la muerte del maestro en 1640. Participó también en el diseño de frontispicios para la imprenta plantiniana de Moretus. De una excelente formación clásica y con estudios de filosofía, poseía una importante biblioteca y fue también un gran coleccionista de arte. Pertenecía a una familia con inquietudes

artísticas, su padre Erasmus Quellinus I (1584-1640) era escultor, su hermano Artus (1609-1668) también escultor y su otro hermano, Hubertus (1619-1687), grabador. De su primer matrimonio con la sobrina del diácono de la catedral de Amberes, Catharina de Hemelaer, tuvo un hijo, Jean Erasmus Quellinus (1634-1715) quien también se dedicó a la pintura. Al igual que Rubens era pintor, dibujante, diseñador de tapices e incluso grabador, y cultivó todos los géneros: religioso, alegórico, histórico y retrato. Se convirtió en maestro de la *Gilde* de San Lucas de Amberes en 1633. Siempre estuvo muy bien relacionado, trabajó para la corte de Felipe IV y con su segundo matrimonio en 1663 con Françoise de Fren, hija del secretario del Consejo de Brabante y cuñada del pintor de corte David Teniers el joven (1610-1690), amplió sus horizontes.

Christopher Plantin, tipógrafo real, tenía la exclusiva de la impresión de libros de «Nuevo rezado». Con la revuelta política y militar en los Países Bajos se hundió este comercio, y se vio obligado a activar los mercados de venta europeos que había desatendido. Aun así, en Amberes, entre 1577 y 1584, bajo el gobierno de los calvinistas, pudo seguir imprimiendo misales y breviarios para el mercado español⁴. Los siglos XVI y XVII fueron siglos de esplendor para la ciudad de Amberes, no sólo artística y culturalmente hablando, sino también económicamente. Para el ámbito de la imprenta tenía múltiples ventajas, entre ellas su fácil accesibilidad a través del navegable río Escalda para conseguir las materias primas necesarias, la facilidad para la obtención de mano de obra, o la actividad de las universidades cercanas de Lovaina o de Leiden, demandantes de libros.

Con el sitio de Amberes en 1584 encabezado por Alejandro Farnesio, los jesuitas tomaron las riendas del gobierno y velaron porque la población protestante se convirtiera al catolicismo en un plazo máximo de cuatro años; transcurrido este tiempo la mitad de la población protestante emigró y la Officina Plantiniana volvió a vivir momentos de esplendor. Tal y como la descri-

be Julián Gállego, Amberes era la «capital de la estampa jesuítica»⁵. Múltiples obras escritas por jesuitas o sobre jesuitas, impulsores de la Contrarreforma, fueron diseñadas por Rubens y se imprimieron difundiendo su credo [cat. 111, 117, 119, 121, 126, 127, 128 y 133].

El libro anterior al barroco utilizaba tacos de madera para sus grabados que permitían imprimir al mismo tiempo texto e imagen. Con el paso del tiempo la xilografía, o grabado en madera, fue dejando paso al grabado calcográfico o grabado sobre plancha de cobre cuya precisión y nitidez de la imagen consiguió que hubiera ediciones magníficamente ilustradas. Resultaba más caro porque texto e imagen no se imprimían a la vez, los grabados debían estamparse aparte sobre plancha de cobre, en un tórculo. Todas las estampas para libros que recoge esta exposición fueron grabadas sobre planchas de cobre. Solía ocurrir con cierta frecuencia que los editores compraran el taller de otro editor al completo, con planchas incluidas, bien porque fallecían, bien porque entraban en quiebra. A través de las sucesivas compras han llegado hasta nosotros, custodiados en diferentes museos o colecciones, bastantes planchas; incluso hasta una época bastante reciente se realizaron lo que podríamos llamar ediciones póstumas de las mismas, como la del Museo Plantin-Moretus, que volvió a estampar, en 1877, las planchas que custodiaba, creadas por Rubens⁶ [cat. 131].

En esta muestra también se pueden comparar las utilidades diferenciadas de una misma estampa. Por ejemplo, las editadas en el mismo año con el mismo título, pero no en el mismo idioma [cat. 124]. Esto es posible porque en el hueco central se dejaba espacio para incluir otra tipografía. Otro caso expuesto es el de una estampa con distinto título y distinto editor, que ejemplifica lo que referimos como compras de los fondos de imprentas por otros editores: Martinus III Nutius (1594-1638) imprimió el *Caroli Scribani* por primera vez en 1624; años más tarde, en 1668, Franciscus I Foppens (15??-1685?) compró, no sabemos si toda o parte de la imprenta, y lo impri-

mió en otra ciudad [cat. 119 y 132]. Por último, el caso de una copia invertida de otra estampa, casi idéntica con respecto a la original [cat. 122 y 133].

Bibliografía:

LÓPEZ POZA, 2006. *Corpus Rubenianum*, 1968, v. 21. NAVE, 2009. GÁLLEGO, 1987. ROOSES, 1877.

Notas:

- 1 LÓPEZ POZA, SAGRARIO. «Los libros de emblemas y la imprenta», p. 187.
- 2 Vid. supra, p.182.
- 3 *Corpus Rubenianum*, v. 21 (I), p. 123, n. 18a y v. 21 (II), n. 77.
- 4 NAVE, FRANCINE DE. «Amberes como centro tipográfico del mundo ibérico (siglos XVI-XVIII)» p. 51.
- 5 GÁLLEGO, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, p. 95.
- 6 ROOSES, MAX. *Titels en portretten gesneden naar P. P. Rubens voor de Plantijnsche drukkerij = Titres et portraits gravés d'après P. P. Rubens pour l'imprimerie plantinienne*, 1877

Cornelis Galle el viejo (1576-1650)

Iconismvs Apicis In Lapide Clivi Capitolini / Corn. Galle Sculp.

[Antuerpiae, apud Ioannem Moretum, 1608]

Buril, 166 × 297 mm

Firmada por C. Galle como grabador en el ángulo inferior izquierdo. Sin firma de dibujante, atribuido a Rubens por el *Corpus Rubenianum*.

Dibujo de Rubens en paradero desconocido, probablemente perdido.

Ilustración p. 74 para: Philippe Rubens. *Electorum libri II: in quibus antiqui ritus, emendationes, censurae, eiusdem ad Iustum Lipsium Poematia*. Antuerpiae, apud Ioannem Moretum, 1608.

Referencias: *Corpus Rubenianum*, v. 21 (I), p. 84, n. 5 y v. 21 (II), n. 46.

Procedencia: Biblioteca Real, sendos sellos en la portada, uno en tinta negra (Collections Lugt, L. 4103) y otro estampado sobre papel encolado (Collections Lugt, L. 4104); encuadernación en pergamino.

BNE 3/30137 (p. 74)

Es la primera vez que Rubens participó en la elaboración de una publicación y lo hizo con los dibujos de las ilustraciones para un libro, escrito en este caso, por su hermano Philippe (1574-1611), humanista formado en Lovaina con Justus Lipsius (1547-1606). Ambos hermanos coincidieron en Roma entre 1605 y 1607, fecha en la que probablemente copió este friso. Fue también la primera vez que Rubens colaborará con la Officina Plantiniana a través de su heredero Joannes I Moretus (1543-1610).

Es un libro temprano del siglo XVII, escrito en latín, sobre la antigüedad romana. Reproduce el pequeño fragmento superviviente del friso del *Templo de Júpiter*, que había reconstruido Vespasiano tras un incendio. Rubens dibujó el friso con precisión arqueológica, en el mismo sentido que las ruinas, y Cornelis Galle lo invirtió al hacer el calco para grabar.

Según la descripción del propio autor del libro, son objetos encontrados en el monte Capitolino para el ritual de los sacrificios de animales en la antigua Roma por el máximo sacerdote del templo de Júpiter. Para sus ofrendas y rituales empleaba *el albogalerus*, casco forrado con la piel del animal sacrificado en su honor y con los atributos del dios. A la derecha, la *sacena*, hacha doble ritual. A continuación la *patera*, plato poco profundo para las libaciones y el *aspergillum*, un hisopo. Más a la derecha un *secespita*, cuchillo muy afilado y una *urceus*, o jarra, que contenía el vino, decorada con escenas báquicas. Por último el cráneo de buey, *bucraneum*.

Un siglo después Piranesi reprodujo este templo casi enterrado en su totalidad en su estampa *Veduta del Tempio di Giove Tonante*.



GIOVANNI BATTISTA PIRANESI (1720-1778)

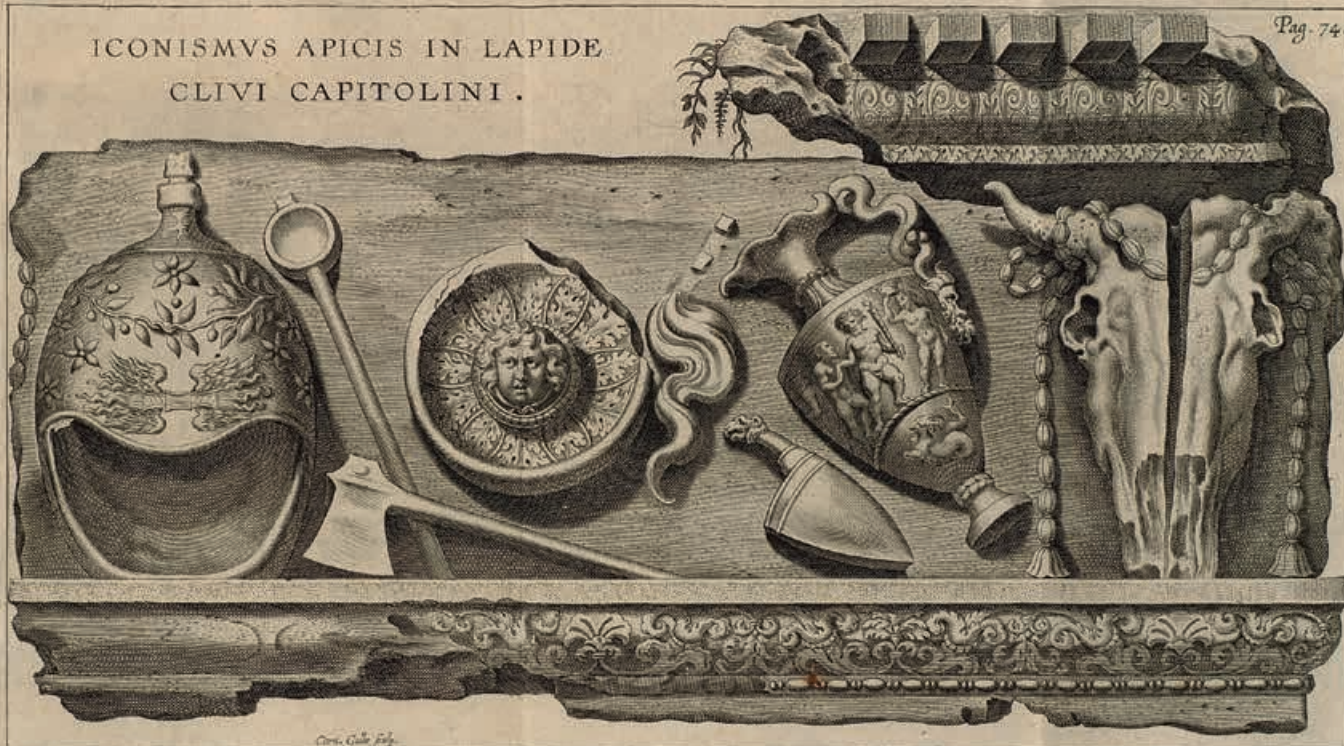
Veduta del Tempio di Giove Tonante

Agua fuerte, 380 × 600 mm

BNE Invent/19112

ICONISMVS APICIS IN LAPIDE
CLIVI CAPITOLINI .

Pag. 74.



Theodor Galle (1571-1633)

[Dos putti midiendo las sombras que produce una esfera armilar]

[Antuerpiae, ex Officina Plantiniana, apud viduam et filios Io. Moreti, 1613]

Aguafuerte y buril, 100 × 145 mm

Sin firma de grabador. Hollstein se la atribuía a Jan-Baptist Barbé (1578-1649), sin embargo, el *Corpus* menciona un pago a Theodore Galle el 22 de junio de 1613 por grabar las planchas para dicho libro. Sin firma de dibujante, atribuido a Rubens por el *Corpus Rubenianum*.

Dibujo de Rubens en paradero desconocido, probablemente perdido.

Ilustración para: Francois d'Aguilon. *Francisci Aquilonii e Societate Iesu Opticorum libri sex: philosophis iuxta ac mathematicis utiles*. Antuerpiae, ex Officina Plantiniana, apud viduam et filios Io. Moreti, 1613.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 1, p. 101, n. 142-147. *Corpus Rubenianum*, v. 21 (I), p. 114, n. 16 y v. 21 (II), n. 68.

Procedencia: Biblioteca Real, sello en tinta negra (Collections Lugt, L. 4103).

BNE 3/46275 (p. 452)

En 1613 la viuda e hijos de Joannes I Moretus (1543-1610), Joannes II Moretus (1576-1618) y Balthasar I Moretus (1574-1641), publicaron el *Opticorum libri sex*, escrito por el jesuita François d'Aguilon (1567-1617), matemático, físico y arquitecto flamenco, constructor de la casa madre de los jesuitas en Amberes, actual iglesia de San Carlos Borromeo. Su padre fue secretario de Felipe II. Estudió teología en Salamanca (1592-1596) y se trasladó a Amberes en 1598.

Gran parte del libro está dedicado a las proyecciones ortogonales, escenográficas y estereográficas, término de invención suya. La obra se compone de seis libros. Además de la portada se completó con seis viñetas, al inicio de los respectivos capítulos, relacionadas con ellos. De las seis viñetas y la portada dibujadas por Rubens solo se conservan dos.

Este capítulo habla sobre las proyecciones de las sombras aplicadas en las composiciones pictóricas, la escenografía. Además, trata de las proyecciones estereográfica y ortográfica, útiles para la cartografía por la complejidad que supone proyectar sobre un plano un cuerpo esférico.

La escena representa una imagen que se ve reflejada por la luz, creando una interesante escena de claroscuro. El tema es clásico, Atlas, en el centro de la composición, sostiene sobre sus hombros una esfera armilar como si fuera el Mundo. A la derecha dos *putti* trazan con un compás la sombra que proyecta dicha esfera porque otro *putti*, por detrás, arriba a la izquierda, ilumina la escena con una antorcha. Rubens consigue con esta composición un ambiente de claroscuro típico del Barroco.

FRANCISCI AGVILONII
E SOCIETATE IESV
OPTICORVM
LIBER SEXTVS
DE
PROIECTIONIBVS.



ARGVMENTVM.

TAMETSIFateri oportet, ea quæ superioribus quinque libris sunt pertractata, magnam habere & voluptatem & utilitatem, hæc tamen pars, quæ de Proiectionibus est, longè habet maximam. Etenim post Geometria elementa, quæ in Mathematicis rebus principatum tenent, nescio an quidpiam extare possit aliud, quod vel per se iucundius sit, vel æquè ceteris disciplinis deferuiat. Nam Astronomus, Cosmographus, Architectus, belli Dux, Nauarchus, Pictor, Celator, & si qui alijs his subiiciuntur artifices, huius scientiæ præsidio destituti ratiocinari quidem vtrumque possunt, multaq; verbis inani fastu iactare, ut plurimum imperiti solent: at velut truncari manibus, præstare omnino

Theodor Galle (1571-1633)

Breviarium Romanum: [portada frontispicia]

ANTVERPIAE, EX OFFICINA PLANTINIANA, Apud Viduam et Filios Ioannis Moreti DC. XIV

Buril y aguafuerte, 340 × 222 mm

Portada suelta de: *Breviarium romanum ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restitutum*... Antuerpiae, ex Officina Plantiniana, apud Viduam et filios Ioannis Moreti, 1614.

1^{er} estado sin firma de grabador, atribuido a T. Galle según factura de 15 de mayo de 1614. El 2º estado de 1628 con firma de grabador y distinto escudo. Sin firma de dibujante, atribuido a Rubens por el *Corpus Rubenianum*.

Plancha en el museo Plantin-Moretus de Amberes.

Dibujo de Rubens conservado en el British Museum (1881,0611.30).

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 7, p. 88, n. 435. *Corpus Rubenianum*, v. 21 (I), p. 119, n. 18 y v. 21 (II), n. 71-72.

Procedencia: colección Carderera, sello en tinta azul, adquirida en 1867 (Collections Lugt, L. 432).

Los breviarios, libros contrarreformistas por excelencia, fueron introducidos por el Concilio de Trento (1545) para unificar el modelo de oración dentro del Oficio Divino. En una zona geográfica, los Países Bajos, donde la Reforma protestante tenía muchos seguidores, se imprimieron de forma constante para que los clérigos católicos uniformaran el rezo.

El dibujo, atribuido anteriormente a Van Dyck (1599-1641), está invertido en relación a la plancha. Sobre un alto pedestal, en el que figura el título de la obra y los datos de edición del libro, está sentada una figura femenina, con manto y tiara papal, como alegoría de la Iglesia. Sobre sus rodillas sostiene un libro abierto en el que puede leerse el Salmo 149, en su mano derecha sostiene la cruz pontificia de tres travesaños. Esta figura recuerda a alguna de las tumbas papales diseñadas en el siglo anterior. A ambos lados de ella, dos ángeles turiferarios, que asoman por entre las nubes, portan sendos inciensarios. Debajo, a la derecha de la Iglesia, san Pedro de pie; a su izquierda, también de pie, san Pablo. Por debajo de toda esta composición, el escudo del papa Pablo V, Camillo Borghese (1552-1621). A los lados, sobre el órgano y el arpa, unos textos de los Salmos 150: 3 y 4, que hacen referencia a los demás instrumentos representados, como el laúd o las flautas, por ejemplo.

Aparte del dibujo de la portada, Rubens ideó ocho ilustraciones, que fueron copiadas a menor tamaño para otro breviario en 1618 [cat. 115].

BNE Invent/38739



PETER PAUL RUBENS
Portada de Breviarum romanum
Dibujo sobre papel.
British Museum
(1881.6.II.30)



Cornelis Galle el viejo (1576-1650)

VIVA IMAGO B. SIMONIS SACERDOTIS VALENTINI

[Antverpiae, apud Viduam & Filios Io. Moreti, 1614]

Aguafuerte y buril, 163 × 97 mm

Retrato en página 19, para: Jan van de Wouver. *Vita B. Simonis valentini sacerdotis*. Antverpiae, apud Viduam & Filios Io. Moreti, 1614.

Sin firma de grabador, sabemos por los documentos que a Theodore Galle le pagaron por la estampación de 500 copias; sin embargo, el *Corpus Rubenianum* menciona una carta sin fechar de Jan van de Wouver a Balthasar Moretus, en la que se menciona un dibujo de Rubens, hoy desaparecido, grabado por su hermano Cornelis Galle.

Dibujo de Rubens en paradero desconocido, probablemente perdido.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 7, p. 58, n. 263. Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 7, p. 58, n. 263. *Corpus Rubenianum*, v. 21 (I), p. 116, n. 17 y v. 21 (II), n. 69. Falomir, 1998-1999, p. 177, fig. 4.

Procedencia: Convento de Capuchinos de la Paciencia de Cristo de Madrid, hoy demolido, sello estampado en tinta negra en la portada; encuadernación en pergamino.

El padre Francisco Jerónimo Simón (1578-1612) generó una gran polémica en Valencia a comienzos del siglo XVII. Tal y como estudia Miguel Falomir, cuando éste murió corrió como la pólvora el rumor de que el cuerpo que estaba en la parroquia de San Andrés en Valencia era el de un hombre santo. Se produjo una lucha entre simonistas, apoyados por el clero secular, y los antisimonistas, apoyados por el clero regular de las órdenes mendicantes, ante la posibilidad de recibir limosnas o perderlas, respectivamente. Este hombre, que no había escrito nada ni tenía milagros conocidos, fue propuesto para su beatificación. Tras muchos avatares la Inquisición promulgó en 1619 un decreto por el cual prohibía la veneración de este sacerdote, y obligaba a la eliminación de todas las imágenes de él en iglesias o espacios públicos.

El archiduque Alberto de Austria (1559-1621), convencido de que el padre Simón le había curado de su problema de gota, encargó una biografía de éste a Jan van de Wouver (1576-1635), erudito que frecuentaba el círculo intelectual de Justus Lipsius (1547-1606) y Rubens. El libro se editó en abril de 1614, cuando todavía se permitía su representación con aureola mística, pues no sería hasta el 24 de junio cuando se prohibiría su representación como santo.

Dentro de un marco ovalado, en cuya parte superior hay un querubín, está el retrato de Simón de medio cuerpo casi frontal con vestimenta de clérigo y una vara de azucena en la mano izquierda, símbolo de pureza, y el crucifijo en la derecha.

BNE 7/17214 (p. 19)



Cornelis Galle el viejo (1576-1650)

CRVX TRIUMPHANS ET GLORIOSA: [portada frontispicia] / Pet. Paul. Rubenius inuenit;

Corn. Galleus Sculpsit.

ANTVERPIAE, EX OFFICINA PLANTINIANA Apud Balthassarem et Ioannem Moretos, M.DC.XVII

Aguafuerte y buril, 330 × 210 mm

Portada de: Giacomo Bosio. *Crux triumphans et gloriosa*. Antuerpiae, Ex Officina Plantiniana apud Balthassarem et Ioannem Moretos, 1617.

Firmada en la esquina inferior derecha por Cornelis Galle como grabador y en la inferior izquierda por Rubens como inventor.

Plancha en el museo Plantin-Moretus de Amberes.

El dibujo, conservado en el museo Victoria and Albert de Londres, es probablemente una copia para grabar de Cornelis Galle sobre el original de Rubens, hoy desaparecido.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 7, p. 61, n. 383-417. *Corpus Rubenianum*, v. 21 (I), p. 178, n. 37 y v. 21 (II), n. 126.

Procedencia: Biblioteca Real, sello estampado en negro en la portada frontispicia, (Collections Lugt, L. 4103).

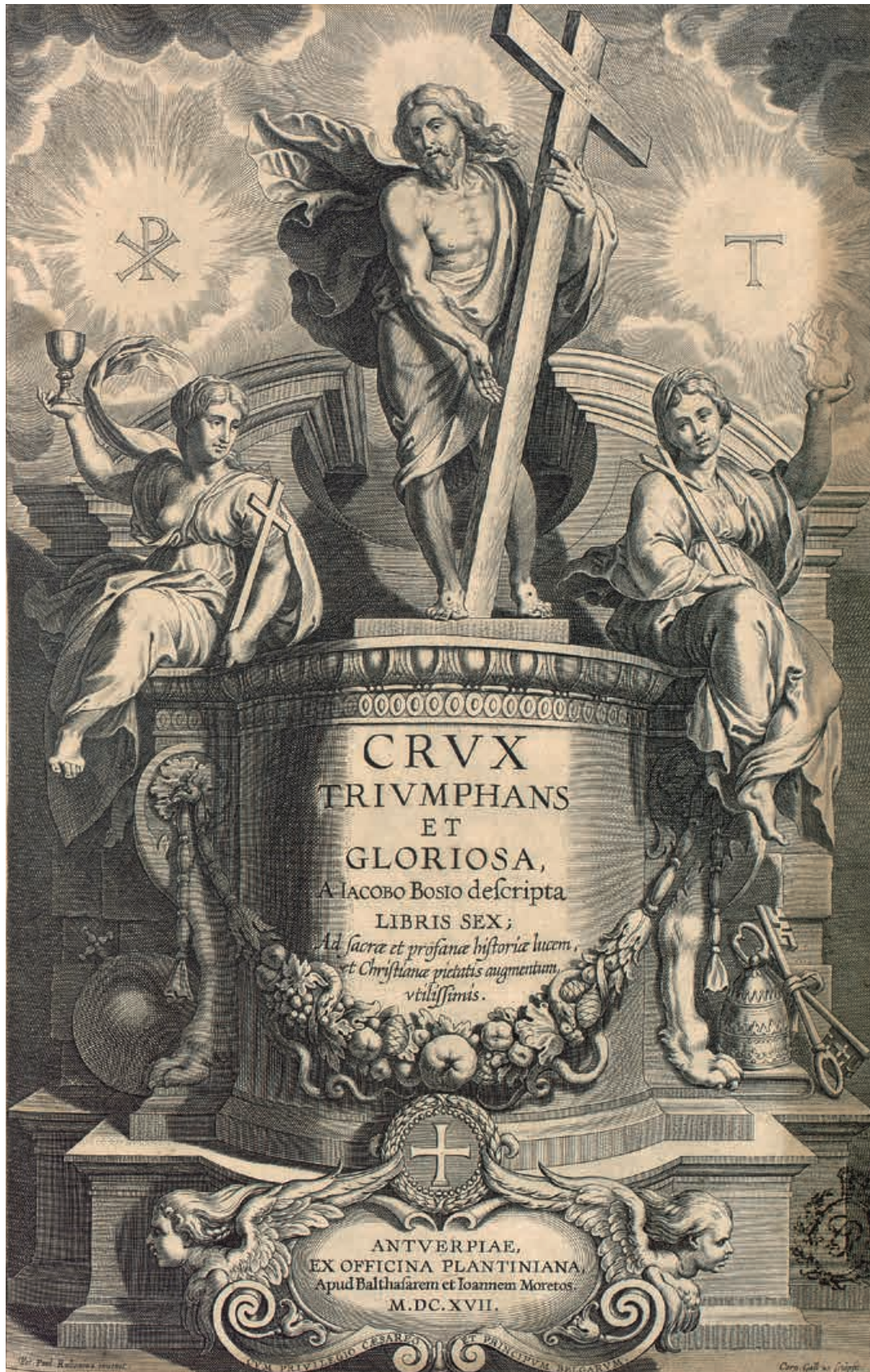
BNE 3/74825

Giacomo Bosio (1544-1627), caballero hospitalario de la orden de Malta, escribió *La trionfante e gloriosa croce*, editado por primera vez en Roma, en 1610, por Alfonso Ciacone. La edición que nos ocupa es la impresa en 1617 con portada de Rubens.

El libro consta de seis partes en las que Bosio estudia la evolución del símbolo de la cruz en otras culturas. Tanto en la primera edición de 1610 como en esta, se incluyen pequeñas ilustraciones xilográficas que hacen referencia a lo tratado en el libro.

La portada expresa el triunfo de la cruz o lo que es lo mismo, el triunfo de la Contrarreforma, toda ella es una alegoría de la exaltación de la cruz y de Cristo. Rubens le ha dado un aire triunfal contrarreformista, en el que los símbolos del papado vienen acompañados de la idea de la redención de la humanidad a través de Cristo, con la representación del primer símbolo cristiano, el crismón entre las nubes, a la izquierda, y la cruz en tau, a la derecha, íntimamente relacionado con lo escrito en el texto.

Sobre un pedestal alto, semicircular, Cristo Resucitado sostiene una cruz. A ambos lados, dos personajes femeninos con sendas cruces: la de la izquierda, la Fe; la de la derecha, la Religión. Aunque el *Corpus* no la interpreta como la Religión, sino como el Amor Divino, creemos que se trata de la primera porque en la portada de 1610 dichas personificaciones llevan escrito debajo su nombre, y éstas fueron los únicos que Rubens mantuvo.



Anónimo flamenco (s. XVII)

La Anunciación

[Antuerpiae, ex officina Plantiniana apud Balthasarem Moretum & Viduam Io. Moreti & Ioannem Meursium, 1618]

Aguafuerte y buril, 170 × 120 mm

En p. 135 de: *Breuiarium romanum*. Antuerpiae, ex officina Plantiniana apud Balthasarem Moretum & Viduam Io. Moreti & Ioannem Meursium, 1618.

Sin firmas de grabador ni dibujante, copia, a menor tamaño, de la dibujada por Rubens y grabada por T. Galle para el *Breviario* de 1614.

Podría estar copiada por el propio Theodor Galle (1571-1633).

Referencias: *Corpus Rubenianum*, v. 21 (I), p. 126, n. 20, copia 2 y v. 21 (II), n. 79.

Procedencia: Biblioteca Real, sello estampado en tinta negra en la portada (Collections Lugt, L. 4103).

BNE 5/4028 (I) (p. 135)

Para el *Breviarium Romanum* de 1614 Rubens dibujó ocho ilustraciones, además de la portada [véase cat. 112], que fueron grabados por Theodor Galle (1571-1633). Cuatro años más tarde, Joannes Meursius (1613-1654) se unió a la Officina Plantiniana para editar otro *Breviario* con las copias de los grabados de T. Galle, a menor tamaño e invertidos, es decir, en la misma dirección que el dibujo de Rubens.

Rubens había recibido el encargo de ilustrar los pasajes más relevantes de la Iglesia Católica frente a lo ideado por la Reforma: La Natividad, La Resurrección, Pentecostés o La Asunción, entre otros. La Anunciación es otro de los temas contrarreformistas de primer orden, por rechazar los protestantes el misterio de la Encarnación.

A la izquierda, la Virgen, ante su reclinatorio, observa sorprendida al arcángel Gabriel que viene a anunciarle que tendrá un Hijo de Dios. En la parte superior el Espíritu Santo, en forma de paloma, está entre dos nubes con pequeños ángeles que contemplan la escena mientras que los de la izquierda lanzan flores. Rubens ha ideado un foco a la derecha casi frontal, fuera de la composición, que ilumina esa parte dejando en semioscuridad la izquierda; contrasta con la enorme luz de fondo que irradia de la paloma, es un recurso de iluminación muy utilizado en el Barroco.

En los breviarios todo está reglado. La Anunciación pertenece a la *pars hiemalis* o libro de oración de invierno que comprende los oficios de Adviento, Navidad y Epifanía e incluye hasta el sábado anterior al primer domingo de Cuaresma.



Michel Lasne (ca. 1590-1667)

**LUDOVICI NONNI COMMENTARIUS IN HUBERTI GOLTZI GRAECIAM,
INSULAS ET ASIAM MINOREM: [portada frontispicia] / M. Lasne Fecit**

ANTVERPIÆ, APVD IACOBVM BIEVM, M.DC.XX

Aguafuerte y buril, 278 × 180 mm

Portada de: Luis Núñez. Ludouici Nonni Commentarius in Huberti Goltzi Græciam, insulas, et Asiam minorem. Antuerpiæ, apud Iacobum Bieum, prostant apud Hieronymum Verdussiu, 1620 (Lugduni Batauor, typis Isaaci Elzeuirii).

La firma de Michel Lasne como grabador debajo de la lira, a la izquierda de la portada.

Dibujo de Rubens en paradero desconocido, probablemente perdido.

Referencias: *Corpus Rubenianum*, v. 21 (I), p. 201, n. 43 y v. 21 (II), n. 148. *Inventaire du fonds* (BNF), 1939–, v. 7, p. 227, n. 558.

Procedencia: Sello de la Biblioteca Nacional, en tinta azul (Collections Lugt, L. 4105). Exlibris grabado a buril de su anterior propietario el consejero y camarista de Castilla Fernando José de Velasco (1707-1788) jurista, bibliófilo y anticuario ilustrado aficionado a la arqueología y a la numismática. Encuadernado en pergamino, cantos de las hojas dorados, con rombos.

BNE R/19584

Frontispicio grabado por el francés Michel Lasne (hacia 1590-1667). El artista estuvo familiarizado desde pequeño con el buril por ser hijo de un orfebre. Su primera estampa fechada es de 1611. En Amberes entró en contacto con Rubens inscribiéndose, entre 1617 y 1618, en la *Gilde* para poder trabajar en dicha ciudad. En 1620 se establecerá en Francia definitivamente. Desde 1633 obtuvo privilegio del rey Luis XIII para firmar como grabador del rey.

El autor del libro, Luis Núñez (1553-ca. 1645) era un médico flamenco, de padre español o portugués, poeta y humanista con formación en numismática que clasificó y estudió las monedas grabadas por el primer numismático del renacimiento flamenco, además de pintor, Hubert Goltzius (1526-1583). La primera edición era de 1618; este ejemplar editado dos años después es idéntico salvo que se añadió en la portada el nombre latinizado del autor.

El frontispicio rebosa elementos de la Antigüedad clásica en su totalidad. En la parte central, como si fuera un ara sepulcral, está el título de la obra en letras lapidarias romanas. En la parte superior, los animales, los símbolos de los dioses romanos tales como un águila con rayos en sus garras, dos pichones y una lechuza, símbolos de Júpiter, Venus y Minerva respectivamente. A la izquierda de la lápida, apoyados en la lira de Apolo, el caduceo de Mercurio y el tirso y la corona de laurel de Baco. A la derecha, el carcaj con las flechas de Diana, el delfín y el tridente de Neptuno y la maza y la piel de león de Hércules. Delante, dos grifos sostienen entre sus patas el escudo del archiduque Alberto de Austria (1559-1621) a quien el impresor había dedicado el libro.



ANTVERPIAE APVD IACOBVM BIEVM CID. IDC. XX.

Jan-Baptist Barbé (1578-1649)

Retrato de San Ignacio de Loyola

[Romae, s. n., 1622]

Aguafuerte y buril, 148 × 98 mm

Retrato en: [Nicolás Lancicio. *Vita beati p. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris*. Romae, s. n., 1622].

Sin firmas de grabador, Hollstein lo atribuye a Cornellis Galle el viejo como editor, y a Rubens como dibujante. Navas lo atribuye al grabador Barbé.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 7, p. 57, n. 169-249. *Vida de San Ignacio*, 1992, p. XLIII.

Procedencia: Biblioteca Real, sello estampado en tinta negra (Collections Lugt, L. 4103). Encuadernado en pergamino.

BNE ER/1636

En el *Corpus Rubenianum* no se atribuyen estos dibujos a Rubens, sin embargo Van Hout da por supuesto que son de él, al igual que Navas; este último menciona dos dibujos, uno conservado en el Museo del Louvre, *San Ignacio orando al raso mientras mira las estrellas*, y otro en la National Gallery de Edimburgo, *La aprobación del papa Julio III de la fundación del Colegio de los Alemanes en Roma*.

Ignacio de Loyola (1491-1556) fue el fundador de la Compañía de Jesús en 1534 e impulsor de la evangelización y del espíritu de la Contrarreforma, nacido después del Concilio de Trento de 1545. El libro contiene una portada, el retrato del santo, y ochenta estampas referentes a la vida del jesuita hasta su canonización por el papa Gregorio XV (1554-1623). Cada escena lleva en la parte inferior una inscripción latina, redactada por Nicolás Lancicio (1574-1653).

El retrato, según Navas, fue grabado por Jan-Baptist Barbé (1578-1649), quien ingresó como aprendiz de grabado con Philip Galle (1537-1612) en 1595. En torno a 1605-1610 viajó a Roma, donde debió de conocer a Rubens. Regresó a Amberes y en 1610 ya era maestro en la *Gilde*. Es un retrato de busto de tres cuartos a la derecha, casi frontal, cuya iconografía es característica en la mayoría de sus representaciones: sin bonete, con mucha frente, bigote y barba muy recortada, vestido con sotana. Dentro de un óvalo, flanqueado por dos ángeles, en un pequeño retablo; por encima, el símbolo de la Compañía y un pequeño corazón atravesado por tres clavos.

210-5-

Vita
S. Syncretii hupolae
in LXXX. tribulis acerbis
expressa.



Nicolaes Ryckmans (ca. 1595-post. 1640?)

Facciata del Pallazzo del Sigr. Augustino Pallauicino Ultimo di Strada noua [Figura 68]

[Anversa, s.n., 1622]

Buril, 285 × 355 mm

Estampa para el libro de Peter Paul Rubens
Palazzi di Genova. Anversa, [s. n.], 1622.

Algunas planchas están firmadas por Nicolaes Ryckmans.

Dibujos de Rubens, de los que 122, de los 137
totales, están custodiados en la colección de
dibujos Royal Institute of British Architects
(RIBA) de Londres.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*,
v. 20, p. 206, n. 31-169. *Corpus Rubenianum*,
v. 22 (I), pp. 177-181, n. 68.

Procedencia: Biblioteca Real, sello estampado
en tinta negra (Collections Lugt, L. 4103).
Encuadernado en pergamino.

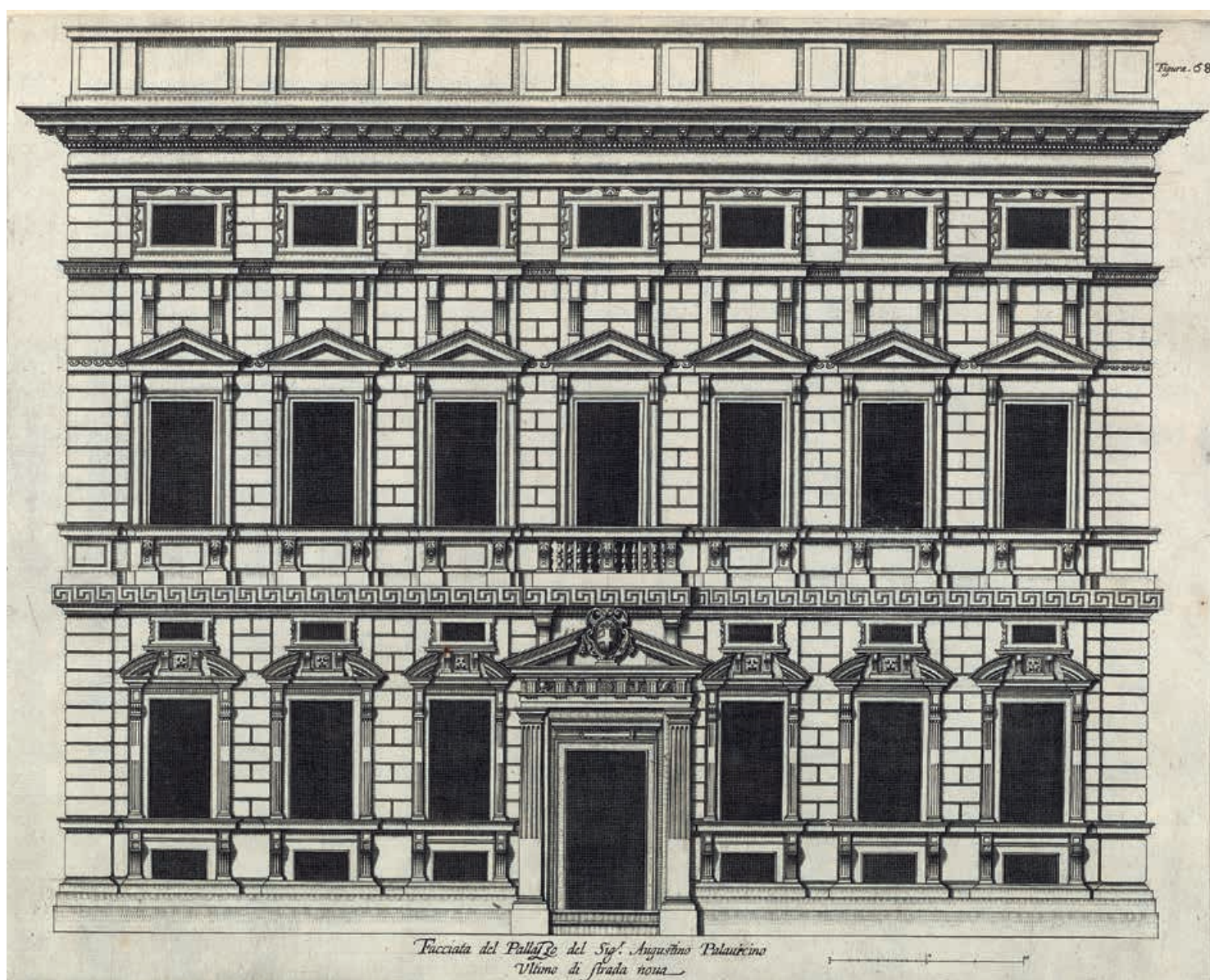
BNE ER/1949 (fig. 68)

En Génova, hacia 1550, se planificó la Strada Nuova en el centro de la ciudad, actual via Garibaldi; ambicioso proyecto urbanístico fruto del esplendor comercial y marino de la República de Génova desde el último tercio del siglo XVI. Creada para que las grandes familias de Génova construyeran allí sus palacios un decreto del Senado de 1576 obligaba a los propietarios de estas viviendas a acoger a las visitas oficiales, al carecer la ciudad de un palacio oficial.

Rubens concibió esta publicación como un libro de estampas en las que se podían apreciar alzados y secciones de fachadas. No lo consideró como un tratado de arquitectura. Fue publicado por primera vez en 1622 y reunía 72 grabados. En las ediciones posteriores de 1652, 1663 y 1708 se añadió un segundo conjunto de 67 estampas.

Algunas planchas están firmadas por Nicolaes Ryckmans (ca. 1595-post. 1640?), grabador activo en 1616 en Bruselas y entre 1620-1626 alumno en el estudio de Rubens en Amberes. Aunque algunas no estén firmadas por él, es posible que grabara todas.

El palacio Cambiaso fue mandado construir por el banquero Agostino Palavicino en 1558 a Bernardino Cantone (1505-ca. 1580), arquitecto seguidor de Galeazzo Alessi (1512-1572). Es un edificio manierista de tres plantas: sobre un zócalo de mármol blanco, en el piso bajo se suceden frontones curvos rotos; en el primero, frontones triangulares y pequeño balcón central saliente; en el segundo, unas pequeñas ventanas rectangulares continúan con el ritmo vertical de la fachada; se remata el edificio con una cornisa y gran entablamento.



Cornelis Galle el viejo (1576-1650)

CAROLI SCRIBANI E SOCIETATE IESV POLITICO-CHRISTIANVS PHILIPPO IV.

HISPANIARVM REGI DD: [portada frontispicia] / R. pinxit. ; Cor. Galle Sculpsit

ANTVERPIAE, APVD MARTINVM NVTIVM, ANNO M.DC.XXIV

Buril, 202 × 136 mm

Portada frontispicia para: Carolus Scribanus. *Politico-Christianvs*. Antuerpiae, apud Martinum Nutium, anno 1624.

Firmada por Rubens como pintor en la esquina inferior izquierda y por C. Galle como grabador en la derecha. Es un 1^{er} estado con «R. pinxit; Cor. Galle Sculpsit». El 2^o estado con una pequeña variación en la firma «P.P.R. pinxit ; Cor. Galle Sculpsit».

Dibujo de Rubens en paradero desconocido, probablemente perdido. El dibujo conservado en el Hermitage, es una copia de taller del original de Rubens para grabar.

Referencias: *Corpus Rubenianum*, v. 21 (I), pp. 236-238, n. 54 y v. 21 (II), n. 185.

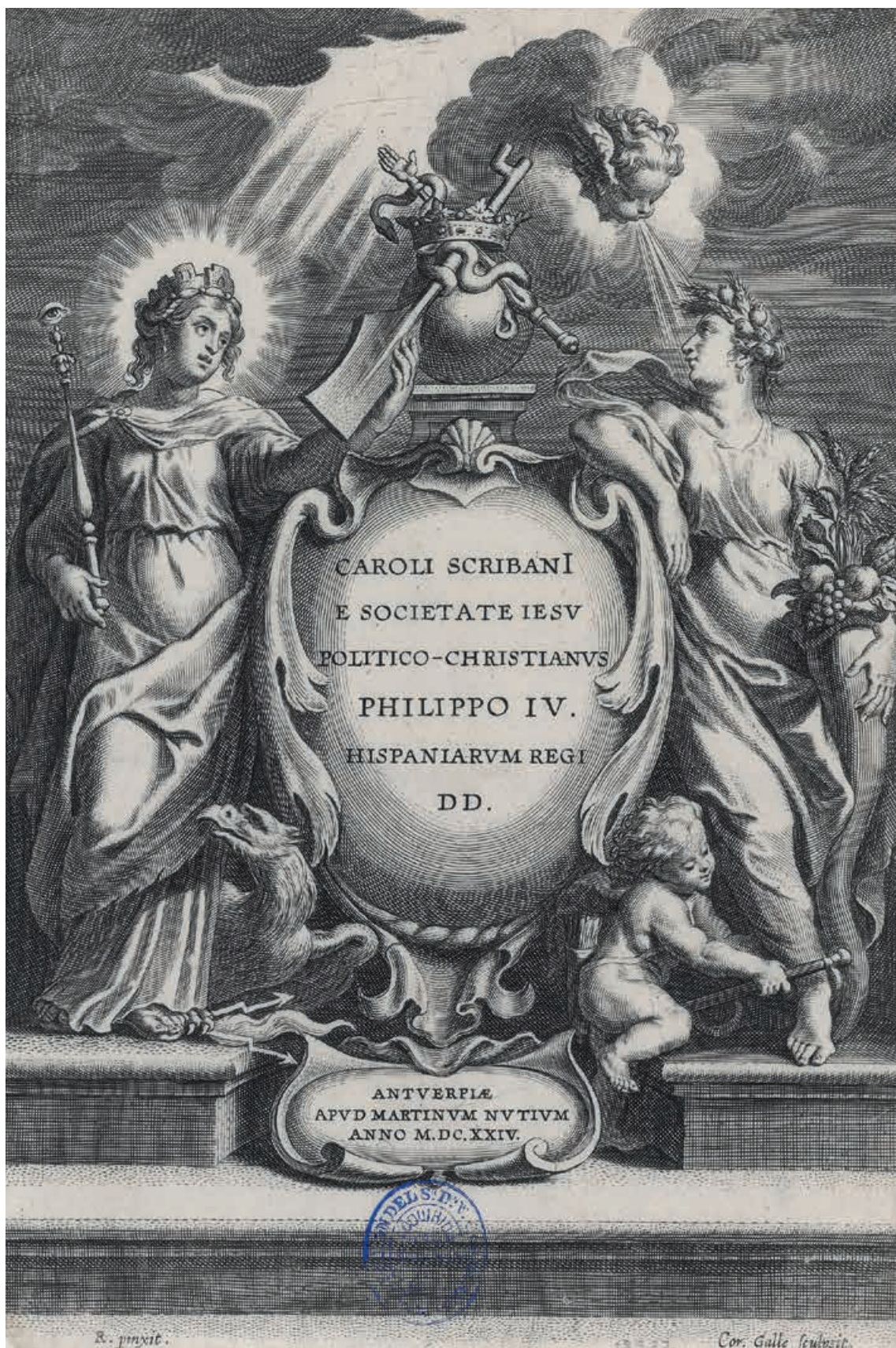
Procedencia: colección Carderera, sello en tinta azul, adquirida en 1867 (Collections Lugt, L. 432).

BNE Invent/38777

De nuevo una portada para un libro escrito por un jesuita, Carolus Scribanus (1561-1629). Autor prolífico, escribió múltiples tratados, siendo este *Politico-Christianus*, en el que se describen las cualidades que un príncipe cristiano debe tener para ejercer el Buen Gobierno, uno de los más conocidos. El libro, dedicado a Felipe IV, pertenece al género literario de filosofía política, imperante en esa época, los «Consejos para Príncipes», que habían arrancado con las publicaciones de Maquiavelo (1469-1527) y Castiglione (1478-1529) y que aborran el campo para que el siglo XVII sea excesivamente fecundo en esta materia.

La portada alegórica es sencilla en cuanto a composición se refiere, pero compleja en cuanto a interpretación. Sobre un escalón, una cartela ovalada, con el título y el autor, debajo otra cartela pequeña con el nombre del editor. A ambos lados, dos figuras femeninas, la de la izquierda coronada con una construcción arquitectónica rodeada de un halo, símbolo de la Inspiración Divina; en su mano derecha, un cetro con un ojo en la parte superior, la Prudencia en la Justicia, y en su mano izquierda, la pala de un timón entrelazado con el bastón de mando que indica el buen rumbo que ha de llevar el gobierno de una buena política cristiana. A la derecha, otra mujer, la Abundancia, con una cornucopia repleta de frutos y cereal. Es el resumen visual de los dos grandes apartados del libro: los primeros 27 capítulos, en los que se habla de los problemas morales concernientes al mundo cotidiano; y en los segundos 46 capítulos, sobre el gobierno del príncipe, propiamente dicho.

Este frontispicio se empleó en 1668 para otra publicación diferente [cat. 133].



Jacques de Bie (1581-ca. 1650)

IMPERATORVM ROMANORVM NVMISMATA AVREA: [portada frontispicia] /

Industria et manu Iacobi de Bie in aes incisa

ANTVERPIAE, Apud Petrum et Ioannem Belleros, A°. M. DC. XXVII

Aguafuerte y buril, 170 × 127 mm

Frontispicio para: Jan Hemelaers. *Imperatorum Romanorum à Ivlio Caesare ad Heraclivm vsque Numismata Avrea*. Antuerpiae, Apud Petrum et Ioannem Belleros, 1627.

La firma del grabador Jacques de Bie tras el título.

Dibujo de Rubens en paradero desconocido, probablemente perdido.

Referencias: *Corpus Rubenianum*, v. 21 (I), pp. 167-169, n. 33 y v. 21 (II), n. 114.

Procedencia: Biblioteca Real, sello en tinta negra estampado sobre papel encolado (Collections Lugt, L. 4104).

BNE 3/30392

El numismático y anticuario Jan Hemelaers (1580-1655) canónigo de la catedral de Amberes, frecuentaba los ambientes eruditos por los que también se movía Rubens. Según se indica en el frontispicio, escribió este catálogo con los comentarios de las monedas de oro del Imperio, propiedad del duque católico Charles III de Croÿ (1560-1612) y se publicaron después de su muerte. Murió sin descendencia dejando un importante legado artístico que ya en vida mandó compilar en aguadas al pintor Adrien de Montigny (?-1615).

La primera edición de este libro, en 1615, fue impresa en Amberes por Hendrik Aertssens (1586-1658). En 1627 volvió a editarse, por los hermanos Joannes II Bellerus (fl. 1615-1635) y Petrus II Bellerus (fl. 1615-1650).

Ni el frontispicio ni las 64 estampas que reproducen las monedas tienen firma de grabador, sin embargo, tanto en la portada como en la cartela del frontispicio se lee que fueron grabadas por Jacques de Bie (1581-ca. 1650), grabador, impresor, pintor y dibujante de Amberes que destacó como comerciante de objetos de arte y apasionado de la numismática.

En el frontispicio está una mujer de pie, Moneta, personificación de la Moneda, cuyo nombre recibió por estar la ceca junto al templo de Juno, Moneta en Roma, diosa protectora de los fondos. La diosa está de pie, como una escultura romana, delante de una hornacina. En un primer plano, a la izquierda, están la balanza, las tenazas y la maza, utensilios necesarios para la acuñación de monedas y medallas; en su brazo izquierdo sostiene un cuerno de la abundancia; el óvalo enmarcado con una corona de laurel contiene el título y el autor del libro. Detrás del óvalo, restos arquitectónicos romanos.



IMPERATORVM
ROMANORVM
NVMISMATA
AVREA

*A Julio Caesare ad Heraclium
continua serie collecta et
edita ex Museo Excell. Principis
CAROLI CROYI Ducis Arschotani &c.
Industria et manu Jacobi de Bie
in aes incisa:
et à IOANNE HEMELARIO
Canónico Cath. Eccl. Antwerp.
breui et Historico
COMMENTARIO
explicata.*

ANTVERPIÆ,
Apud Petrum et Ioannem Belleros A. M. DC. XXVII.

Cornelis Galle el viejo (1576-1650)

CATENA SEXAGINTA QVINQVE GRÆCORUM PATRUM IN S. LUCAM:

[portada frontispicia] / Cornelius Galleus Sculpsit.

ANTVERPIAE, EX OFFICINA PLANTINIANA, M.DC.XXVIII

Aguafuerte y buril, 316 × 206 mm

Portada suelta de: Balthasar Corderius. *Catena sexaginta quinque Græcorum patrum in S. Lvcam*. Antuerpiae, ex Officina Plantiniana, 1628.

Firmada por Cornelis Galle en la parte inferior izquierda. Es un 2º estado con el nombre del grabador en la plancha. El 1º estado sin la firma.

Plancha en el museo Plantin-Moretus de Amberes.

Dibujo de Rubens, óleo sobre papel adherido a lienzo, en la colección del conde Antoine Seilern, en Londres.

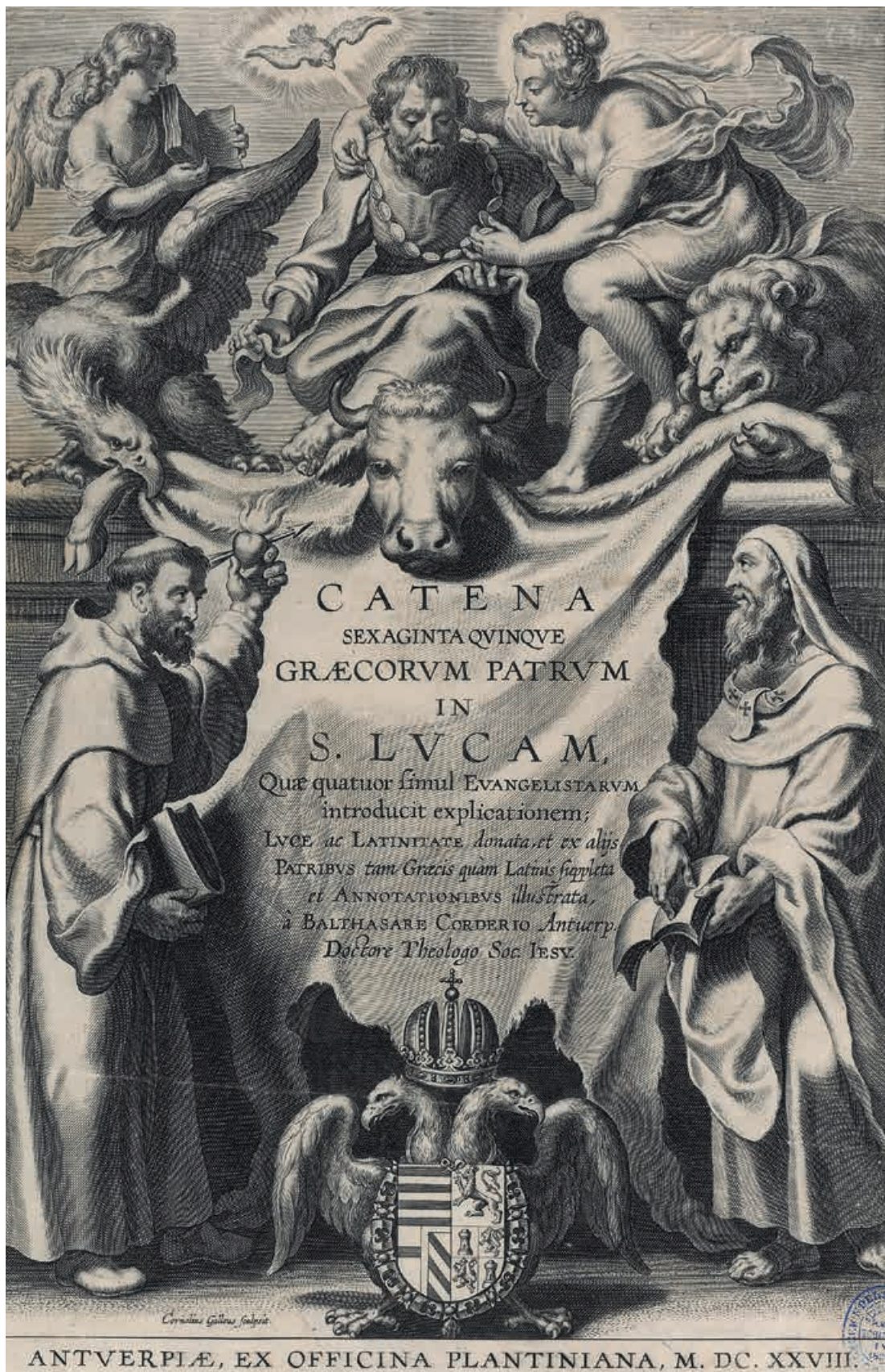
Referencias: *Corpus Rubenianum*, v. 21 (I), pp. 249-251, n. 58 y v. 21 (II), n. 199.

Procedencia: colección Carderera, sello en tinta azul, adquirida en 1867 (Collections Lugt, L. 432).

El libro fue escrito en 1628 por Balthasar Corderius (1592-1650), jesuita desde 1612. Nació en Amberes y murió en Roma. Fue profesor de griego en Bruselas y de teología y de sagradas escrituras en la Universidad de Viena; autor especializado en las *Catenas* o recopilaciones de los comentarios de los escritos de los padres de la Iglesia griegos. Este sobre san Lucas fue editado por el amigo de Rubens, Balthasar Moretus (1574-1641) en la Officina plantiniana de Amberes; una segunda *Catena* sobre san Juan fue impresa también por él en 1630.

Es una de las portadas «parlantes» más barrocas de Rubens con un notable horror al vacío que resume a la perfección la idea del libro. Sobre un muro san Lucas, iluminado por el Espíritu Santo, observa la piel de toro, símbolo del evangelista, que hay extendida en la pared; es una interesante reinterpretación de la cartela con datos que habíamos visto hasta ahora. Está acompañado por el resto de los evangelistas representados con sus respectivos tetramorfos: san Mateo, el ángel; san Juan, el águila, y san Marcos, el león. A la izquierda de la piel extendida, san Agustín, y a la derecha de la piel otro padre de la Iglesia, san Gregorio Nacianceno o san Atanasio de Alejandría. Independientemente de quién sea, Rubens ha yuxtapuesto a los padres de la Iglesia latina con los de la griega. Por último, centrado sobre el suelo, el escudo del emperador Fernando III (1608-1657) a quien está dedicada la obra.

BNE Invent/38744



Cornelis Galle el viejo (1576-1650)

**VENERABILIS PATRIS D. LUDOVICI BLOSI MONASTERII LAETIENSIS... AUCTA
ORNATA ILLUSTRATA: [portada frontispicia] / Corn Galle sculp**

ANTVERPIAE, EX OFFICINA PLANTINIANA BALTHASARIS MORETI, M.DC.XXXII

Aguafuerte y buril, 320 × 214 mm

Portada suelta de: Antonius van Winghe.
*Venerabilis Patris D. Ludovici Blosii Monasterii
Laetiensis... Aucta Ornata Illustrata*. Antverpiae,
Ex Officina Plantiniana Balthasar Moreti,
1632.

Firma del grabador C. Galle centrada
en el borde inferior, en la hierba.

Plancha en el museo Plantin-Moretus
de Amberes.

El dibujo que conserva el British Museum
(1895,0915.1042) es tradicionalmente aceptado
como de Rubens, aunque con dudas [cat. 134].

Referencias: *Corpus Rubenianum*, v. 21 (I),
pp. 260-263, n. 61 y v. 21 (II), n. 208.

Procedencia: colección Carderera, sello en
tinta azul, adquirida en 1867 (Collections Lugt,
L. 432).

BNE Invent/38735

El libro es una recopilación, realizada por Antonius van Winghe (1562-1637) el abad de Liessies desde 1610, sobre los escritos del benedictino Louis de Blois (1506-1566). De Blois, nacido en Lieja, fue educado hasta su adolescencia con el futuro emperador Carlos V (1500-1558). A los catorce años tomó los hábitos en la abadía de Liesies, de la que llegaría a ser abad en 1530. Observó siempre la regla de la Orden de San Benito y quiso que sus monjes también siguieran las reglas en la abadía cuyas costumbres se habían relajado en exceso.

Esta portada podría incluirse en lo que hemos clasificado como portada pictórica (véase la introducción a este capítulo), concebida como una escena para un lienzo contrarreformista, en el que aparece una importante corte celestial. Rubens se basó en la dedicatoria del libro para su diseño: en un primer plano, a la izquierda, el abad con hábito está arrodillado encima de una columna caída en el suelo; junto a sus rodillas, escudos. Sostienen el libro, que se ofrece a Cristo y a la Virgen, las cuatro virtudes del monacato: arrodillada la Humildad, detrás de ella, de pie, la Mortificación; a la derecha arrodillada junto a un cordero la Mansedumbre, y detrás, la Contemplación. En la parte superior o celestial, sobre unas nubes, siete angelitos con diferentes objetos todos ellos alusivos al Paraíso, a la reforma del monacato, a las herejías, a los errores o a la vanidad.

Esta portada se copió, invertida, para una portada de un libro de san Francisco de Borja en 1675 [cat. 134].



Cornelis Galle el viejo (1576-1650)

Opera S. Dionysii Areopagitae: [portada frontispicia] / Pet. Paul Rubenus pinxit; Corn. Galleus Sculpsit
ANTUERPIAE, EX OFFICINA PLANTINIANA BALTHASARIS MORETI, M.DC.XXXIII

Aguafuerte y buril, 308 × 207 mm

Portada para: Balthasar Corderius. *Opera S. Dionysii Areopagitae*. Antuerpiae, ex Officina Plantiniana Balthasar Moreti, 1634.

Firma de C. Galle como grabador en el ángulo inferior derecho; de Rubens como pintor en el izquierdo.

Plancha en el museo Plantin-Moretus de Amberes.

Dibujo de Rubens en el Ashmolean Museum (n. 202) de Oxford.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 7, p. 61, n. 383-417. *Corpus Rubenianum*, v. 21 (I), pp. 271-275, n. 64 y v. 21 (II), n. 217.

Procedencia: Sello de la Biblioteca Nacional, en tinta azul (Collections Lugt, L. 4105).

BNE 2/40597

Con la Contrarreforma surgió una nueva manera de componer las escenas religiosas: en la mitad inferior lo que podríamos llamar el mundo terrenal y en la superior, el celestial, separados ambos mundos por nubes. Esta portada sigue este esquema; en el mundo terrenal está sentado san Dionisio Aeropagita, como obispo de Atenas, que sostiene una lápida con el título y el autor de la obra. San Dionisio fue discípulo de san Pablo, quien lo convirtió al cristianismo, por eso está a la derecha; a la izquierda, san Pedro, quien construyó la primera iglesia cristiana. En el mundo celestial, o superior, sobre unas nubes, están las tres virtudes teologales: la Caridad con dos bebés en brazos, la Fe con el cáliz y la cruz y, por último, la Esperanza con un ancla y la flor de loto. Por encima de ellas otras nubes con querubines enmarcando el triángulo, símbolo de la Santísima Trinidad.

El libro fue en realidad escrito por el que llamamos el pseudo Dionisio, un escritor bizantino de los siglos v o vi. Escribió en griego y Balthasar Corderius (1592-1650) tradujo los textos al latín interpretándolos [cat. 121]. Esta edición bilingüe, griego latín, de Balthasar Moretus (1574-1641) está muy cuidada, con una tipografía muy clara y admirada en su época por los autores y amantes de los libros. Los datos de edición están en una cartela centrada en el frontal del pedestal. Sin embargo, supuso una pequeña modificación con respecto al dibujo de Rubens en el que había representado un tetradracma griego con la cabeza de Atenea.



Ignatius Cornelis Marinus (1599-1639)

EL MEMORABLE Y GLORIOSO VIAJE DEL INFANTE CARDENAL D. FERNANDO DE AUSTRIA y LE VOYAGE DV PRINCE DON FERNANDE INFANT D'ESPAGNE, CARDINAL: [portadas frontispicias] / P. P. Rubens inuent. ; Marinus sculps.

En Amberes, En casa de Ivan Cnobbart y En Anvers, Chez Iean Cnobbart, 1635.

Buril, 160 × 118 mm

Portadas de: Diego de Aedo y Gallart. *Viaje del Infante Cardenal don Fernando de Austria: desde 12 de Abril 1632 que salió de Madrid hasta 4 de Noviembre de 1634 que entró en la de Bruselas*. En Amberes, en casa de Iuan Cnobbart, 1635.

Diego de Aedo y Gallart. *Le voyage du prince don Fernande infant d'Espagne, cardinal: depuis le douzième d'Avril de l'an 1632 jusques le quatrieme de Novembre de l'an 1634*. En Anvers, chez Iean Cnobbart, l'an 1635.

Firmadas por Rubens como inventor en el ángulo inferior izquierdo y por Marinus como grabador, en el derecho.

El dibujo, una grisalla sobre lienzo, se conserva en el museo Victoria and Albert de Londres (Inv. No. D 1399-1891).

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 11, p. 170, n. 20. *Corpus Rubenianum*, v. 21 (I), pp. 296-299, n. 72 y v. 21 (II), n. 244.

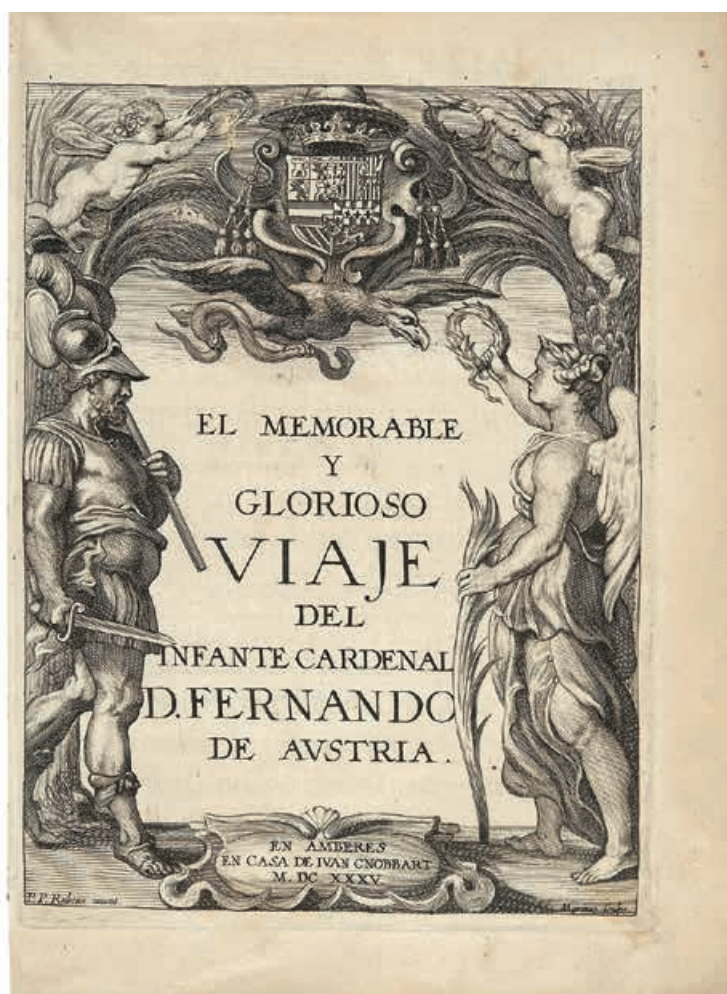
Procedencia: colección de Pascual de Gayangos, sello en tinta roja (Collections Lugt, L. 4124) de la edición en español.

BNE 2/14018 (en español)
y 2/69149 (en francés)

Ambas portadas son una muestra de lo que podríamos llamar una edición simultánea en diferentes idiomas. Diego de Aedo y Gallart escribió diecisiete capítulos sobre el viaje que realizó Fernando de Austria (1609-1641), el cardenal-infante, desde el 12 de abril de 1632 hasta su entrada en Bruselas el 4 de noviembre de 1634. Hermano menor de Felipe IV fue nombrado cardenal y arzobispo de Toledo en 1619. Archiduque de Austria y gobernador de los Países Bajos, se desplazó a Génova y desde allí a Holanda, debiendo enfrentarse a múltiples conflictos bélicos. Salió victorioso de la batalla de Nördlingen, en septiembre de 1634, batalla decisiva en la Guerra de los Treinta Años.

La estampa fue grabada por Ignatius Cornelis Marinus (1599-1639), nacido en Londres, pero flamenco de adopción. En 1630 lo encontramos en Amberes, ciudad en la que murió; fue alumno de Lucas Vorsterman (1595-1675), uno de los mejores grabadores que realizaron estampas de las obras de Rubens.

Portada simétrica y simple. En el centro de la parte superior, el escudo del cardenal-infante rematado por la corona real y el capelo cardenalicio, enmarcado por unas hojas de palma y por dos genios con alas de mariposa que llevan sendas coronas de laurel, símbolos respectivamente de la Eternidad y de la Victoria. A la izquierda, Marte y a la derecha la personificación de la Victoria alada. Sobre-vuela el título un águila con una serpiente entre sus garras interpretado como el viaje del cardenal. Por último, abajo y centrada, la cartela con los datos del editor Jean Cnobbart (fl. 1629-1636).



Cornelis Galle el viejo (1576-1650)

[Portada con la marca de impresor de Joannes Meursius] / *Pet. Paul Rubens pinxit.*

Corn. Galle Sculpsit

ANTUERPIAE, Ex Officina IOANNIS MEVRSI, ANNO M.DC.XXXVI

Buril y aguafuerte, 70 × 98 mm

Marca de impresor en la portada de:

Guillaume van der Beke. *Serenissimi Principis Ferdinandi Hispaniarum Infantis... Triumphalis Introitus in Flandriae Metropolim Gandauum*. Antuerpiae, ex Officina Ioannis Meursi, 1636.

Firmada por Rubens como pintor, en el ángulo inferior izquierdo y por C. Galle como grabador en el derecho.

Grisalla de Rubens conservada en el museo Plantin-Moretus de Amberes (Inv. N. 59). Dibujo para grabar según Rubens, de autor desconocido, en el museo del Hermitage.

Referencias: *Corpus Rubenianum*, v. 21 (I), pp. 255-260, n. 60 y v. 21 (II), n. 204-207. *Los Austrias*, 1993, pp. 289-292.

Procedencia: Biblioteca Real, sello estampado en tinta negra (Collections Lugt, L. 4103). Ejemplar de lujo en vitela e iluminado.

BNE ER/2853 (Portada)

El libro fue escrito por el poeta latino y profesor Guillaume van der Beke (1608-1683) quien colaboró en la publicación conmemorativa de *Triumphalis Introitus* con motivo de la entrada triunfal en 1635 del cardenal-infante, Fernando de Austria (1609-1641) en Gante.

A pesar de ser un libro excepcional por sus ilustraciones, se abre por la portada para abordar uno de los temas más interesantes e importantes relacionados con la edición del libro: la marca de impresor.

Las marcas de impresor en el Barroco están relacionadas con el mundo de los emblemas y la literatura que generó (véase introducción al capítulo). Joannes Meursius (1613-1654) quiso una imagen sencilla muy visual a primer golpe de vista que hablara de la prosperidad en el negocio. La divisa de su imprenta, en la Cammerstraat de Amberes, era «De Vette Hinne» (La gallina fecunda). Así una gallina empolla sus huevos enmarcada por dos palmas, las que se refieren al éxito y a la abundancia en la literatura. A la izquierda, Minerva con su atributo, el búho, símbolo de la Sabiduría, y la trompeta de la Fama. A la derecha, Mercurio, personificación de la Elocuencia y la Razón y dios del comercio, tiene junto a él su caduceo y un gallo. Se ha jugado con la dualidad del búho-noche y del gallo-día y con el mote o pequeña frase en latín: *NOCTV INCVBANDO DIVQVE* alusivo al empeño de la gallina para sacar adelante a sus polluelos. Por encima, un candil arroja luz, metáfora de lo que ilumina un buen libro, salido de una buena imprenta.

SERENISSIMI PRINCIPIS
F E R D I N A N D I
HISPANIARVM INFANTIS
S. R. E. C A R D I N A L I S
TRIUMPHALIS INTROITVS
IN
FLANDRIÆ METROPOLIM
G A N D A V V M.

A V C T O R E
G V I L I E L M O B E C A N O S I



ANTVERPIÆ,
Ex Officinâ IOANNIS MEVRSI
ANNO M. DC. XXXVI.

Cornelis Galle el viejo (1576-1650)

IVSTI LIPSI V. C. OPERA OMNIA: [portada frontispicia] / Pet. Paul. Rubenius inuenit.

Corn. Galleus Sculpsit

ANTVERPIAE, EX OFFICINA PLANTINIANA BALTAHARIS MORETI, M.DC.XXXVII

Aguafuerte y buril, 325 × 200 mm

Portada para: Justus Lipsius. *Ivsti Lipsi. V. C. Opera omnia: Postremvm ab ipso avcta et recensita nunc primvm copioso rerum indice illustrata*. Antverpiae, Balthasar Moretus, 1637.

Firmada por Rubens como inventor en la esquina inferior izquierda y por C. Galle como grabador en la esquina inferior derecha.

Plancha en el museo Plantin-Moretus de Amberes.

Dibujo de Rubens en el museo Plantin-Moretus de Amberes.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 7, p. 61, n. 383-417. *Corpus Rubenianum*, v. 21 (I), pp. 301-303, n. 73 y v. 21 (II), n. 246. López Poza, 2006, pp. 189-190.

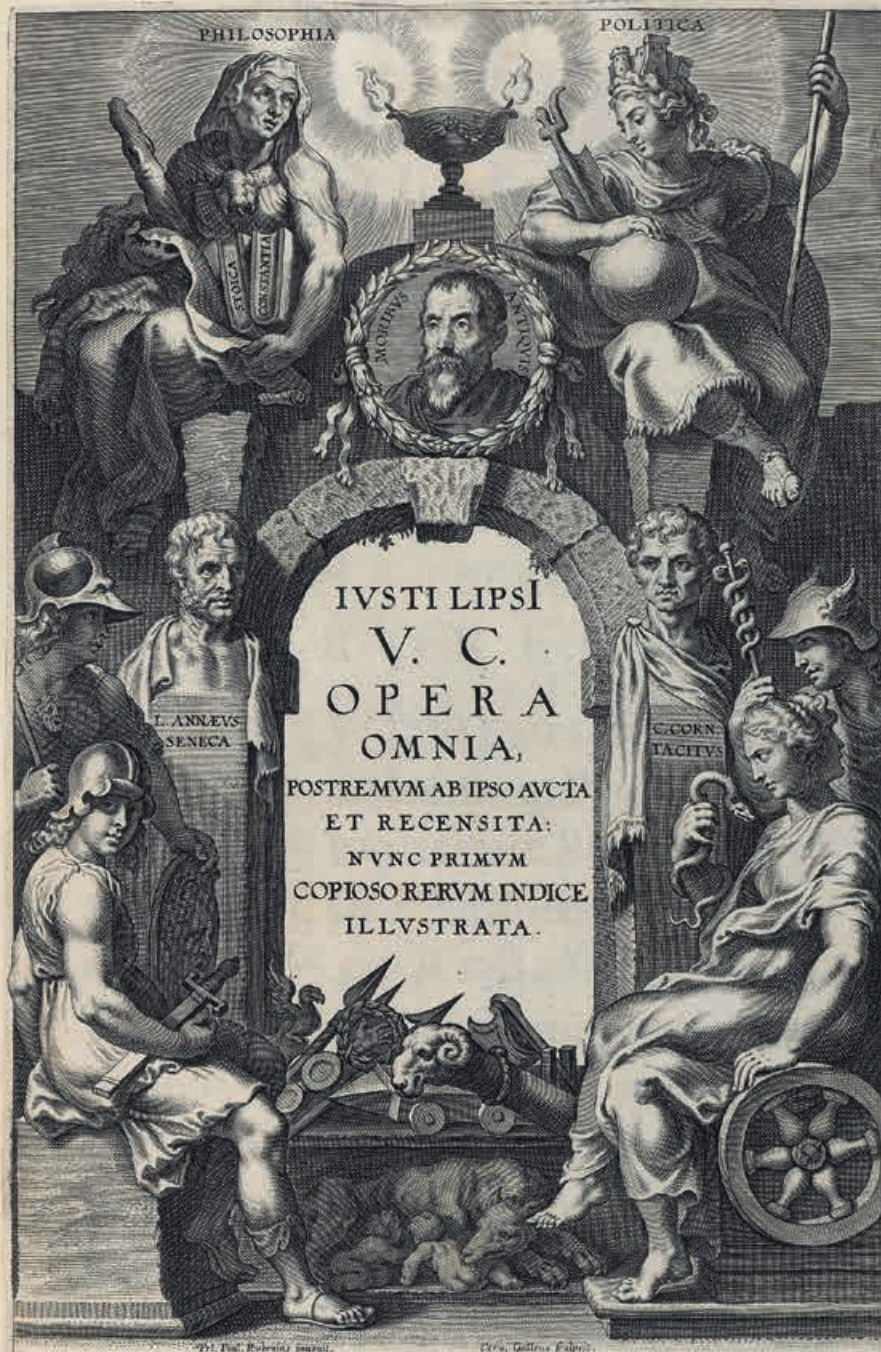
Procedencia: colección Izquierdo, sello en tinta roja (Collections Lugt, L. 4125).

BNE 3/59211

Justus Lipsius (1547-1606) recibió una formación humanística en los jesuitas de Colonia. Estudió los escritos de Séneca (4 a. C.-65 d. C.) y del historiador y político romano Tácito (siglo I d. C.). Fusionó las ideas de los estoicos con una interpretación cristiana, lo que se conocería como neoestoicismo. La composición de esta portada es sencilla: un arco de medio punto en el centro alusivo al triunfo del autor cuyo retrato está dentro de un tondo laureado. La composición es, además, simétrica: a la izquierda, el mundo de la Filosofía y a la derecha el de la Política.

La Filosofía, representada como una mujer mayor con la piel de león y la maza, atributos de la Virtud de Hércules, que hizo el Bien a la Humanidad; debajo un busto de Séneca, autor del que era especialista. Junto a él, Minerva, diosa de la Sabiduría y protectora de las artes además de la guerra; a sus pies, Rómulo y Remo, fundadores de Roma, amamantados por la loba, según la leyenda. Esta referencia a la Roma antigua tiene que ver con el mote de Lipsius dentro su retrato *moribus antiquis*.

La Política, representada como una mujer joven con una corona con forma de fortaleza, lleva dos símbolos de gobierno: un globo que alude al mundo y una pala de timón. Debajo, el busto de Tácito junto al dios Mercurio, personificación de la Elocuencia y la Razón. Delante una figura femenina bifronte, la Prudencia, con una serpiente en la mano, sentada, con el timón necesario para llevar la nave del gobierno a buen puerto.



ANTVERPIÆ EX OFFICINA PLANTINIANA BALTHASARIS MORETI. M. DC XXXVII.
CVM PRIVILEGIIS CÆSAREO ET PRINCIPVM BELGARVM.

Cornelis Galle el viejo (1576-1650)

LE SIEGE DE LA VILLE DE DOLE CAPITALE DE LA FRANCHE-COMTÉ:

[portada frontispicia] / C. Galle

A ANVERS, EN L'IMPRIMERIE PLANTINIENNE DE BALTHASAR MORETVS, M.DC.XXXVIII

Aguafuerte y buril, 192 × 133 mm

Estampa suelta de: Jean Boyvin. *Le siege de la ville de Dole*. A Anvers, en l'imprimerie Plantinienne de Balthasar Moretus, 1638.

La firma del grabador C. Galle en la esquina inferior derecha.

La plancha se conserva en el museo Plantin-Moretus de Amberes.

Dibujo de E. Quellinus conservado en el museo Plantin-Moretus. Anteriormente atribuido a Rubens.

Referencias: *Corpus Rubenianum*, v. 21 (I), pp. 314-316, n. 76 y v. 21 (II), n. 261. Páez, 1966-1970, 2948-21.

BNE Invent/38699

Jean Boyvin (1575-1650), jurista y erudito, se formó con los jesuitas y se doctoró en derecho. Colaboró en la resistencia al sitio de Dole entre los meses de mayo y agosto, efectuado por las tropas francesas. En 1637 comenzó a escribir este libro, dedicado al cardenal-infante Fernando de Austria (1609-1641), en el que describió el sitio y posterior liberación de la ciudad.

Esta portada se consideraba dibujada por Rubens, pero existe la factura pagada al dibujante: Erasmus Quellinus II (1607-1678) (véase introducción al capítulo), quien estuvo colaborando en el taller de Rubens desde 1635 hasta la muerte del maestro, en 1640, debido a los continuos ataques de gota que sufría Rubens y le impedían trabajar.

La portada muestra un gran plinto con el título y el autor del libro, a la izquierda, el escudo de la dinastía de los Habsburgo y a la derecha la balanza y unas armas que hacen referencia al lema de la ciudad *Iustitia et armis* en alusión al asedio y la liberación de Dole. Philippe Chifflet (1597-1647), vicario general del arzobispo de Besançon, sugirió que debía incluirse la máxima condecoración militar que se daba a un general en la antigua Roma, la *corona obsidionalis*, para coronar al rey Felipe IV, sentado a la izquierda. Rubens presentó el dibujo de Quellinus con la personificación de Dole como una mujer con casco apoyada en el escudo de la ciudad y junto a un perro, símbolo de fidelidad que ofrece la corona al rey. Detrás, a la derecha, otra figura lleva una insignia con las manos estrechadas con la palabra *Fides*.



Cornelis Galle el joven (1615-1678)

LVITPRANDI SUBDIACONI TOLETANI TICINENSIS: [portada frontispicia] /

E. Quellinius delineavit.; Pet. Paul Rubenius inuenit.; Corn. Galleus iunior Sculpsit

ANTVERPIAE, EX OFFICINA PLANTINIANA BALTHASARIS MORETI, M.DC.XL

Aguafuerte y buril, 277 × 177 mm

Estampa suelta de: *Lvitprandi Subdiaconi Toletani Ticinensis*. Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1640.

Firmado en la esquina inferior izquierda por E. Quellinus como dibujante, por Rubens como inventor en el centro y por C. Galle como grabador en la esquina derecha.

El dibujo y la plancha se conservan en el museo Plantin-Moretus de Amberes.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 7, p. 92, n. 315. *Corpus Rubenianum*, v. 21 (I), pp. 320-322, n. 79 y v. 21 (II), n. 265-267.

BNE Invent/38714

El nombre de Jerónimo Román de la Higuera (1538-1611), de la Compañía de Jesús, ha quedado asociado a los falsos «cronicones», colecciones de noticias, en su mayoría sobre la historia religiosa de la España antigua. Sería Lorenzo Ramírez de Prado (1583-1658) quien se encargaría de publicar la obra del obispo de Cremona y diplomático Luitprandi (ca. 920-ca. 972), recopilada por el jesuita.

Jerónimo Román de la Higuera añadió la vida y actividades de todos los obispos de Toledo, junto a los comentarios de cinco tratados históricos que Luitprandi escribió en los que contaba la Historia de Europa entre 888 y 949: desde sus embajadas al servicio del emperador Otón I (912-973) hasta una visión general de los hechos políticos y eclesiásticos ocurridos entre 606 y 955.

La portada ideada por Rubens y dibujada por Erasmus Quellinus II (1607-1678) representa sobre un pedestal el rapto de Europa, encima, sentada, la Historia, escribiendo en un libro sobre sus rodillas; en su mano izquierda sostiene una antorcha encendida, símbolo de la Fama. A la derecha, un ave fénix inmortal como las acciones narradas por la Historia. Más arriba, el escudo y la tiara papal colgado de un olivo, símbolo de la paz, del que una mujer cuelga de una cinta los retratos de los Papas. En el lado izquierdo, Mercurio, símbolo de la Razón, pisa una armadura, un escudo y armas mientras enrolla una cinta con la inscripción de paz y guerra al tronco de una palmera, símbolo de Victoria; de la cinta cuelgan los retratos de emperadores romanos.



Jacob Neeffs (1610-1660)

**POMPA INTROITUS HONORI SERENISSIMI PRINCIPIS FERDINANDI
AUSTRIACI HISPANIARUM INFANTIS** [*portada frontispicia*] / Pet. Paull. Rubens Inuent

ANTVERPIAE, VENEUNT EXEMPLARIA APUD THEOD. A TULDEN, 1641 (*excudebat Ioannes Meursius*)

Aguafuerte y buril, 497 × 335 mm

Portada de: Jean Gaspard Gevaerts. *Pompa introitus honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis S.R.E. Card...* Antverpiae, veneunt exemplaria apud Theod. a Tulden, 1641 (*excudebat Ioannes Meursius*).

Firma de Rubens como inventor en el ángulo inferior izquierdo. Es el 2º estado de tres? El 1º «Pet. Paull. Rubens Inuent» y el 3º «Pet. Paull. Rubens Inuent - Cum priuilegio - Iac. Neefs Sculpsit».

El boceto de Rubens, una grisalla, se conserva en Cambridge, en el museo Fitzwilliam, n. 240.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 14, p. 139, n. 81. *Corpus Rubenianum*, v. 16, pp. 327-332, n. 81. *Los Austrias*, 1993, 300. *Biblioteca Hispánica*, 2007, 173.

BNE Invent/38795

En 1634 el cardenal-infante Fernando de Austria (1609-1641), hermano de Felipe IV, fue nombrado gobernador de las Provincias Unidas tras su victoria en la batalla de Nördlingen. La ciudad de Amberes lo recibió engalanada con una arquitectura efímera encargada a Rubens.

Por alguna razón el contrato editorial de Moretus fue cancelado el 5 de diciembre de 1638 y se le concedió la impresión a Joannes Meursius (1613-1654). El libro se editó siete años y medio después de lo previsto, ya fallecido el cardenal-infante, por lo que se decidió que la dedicatoria se fechara en 18 de julio de 1641 para que no apareciera como edición póstuma. En el colofón de algunos ejemplares figura 1642.

La portada arquitectónica hace referencia a la gran extensión de territorio que tenía España. La puerta está rematada por un medallón con el busto de Felipe IV (1605-1655), de riguroso perfil izquierdo como en una medalla. Detrás, la Aurora sobre su carro, simboliza los territorios orientales, hace pareja con el carro de la Noche, a la derecha, símbolo de los occidentales. Flanquean el retrato Cibeles y Océano, tierras y mares por los que se extiende su poder. En el frontón Felipe IV le entrega el bastón de mando a su hermano el cardenal-infante; los sobrevuela el águila, símbolo del Imperio romano, y a sus pies el león, símbolo de Bélgica. Sostienen el entablamento cuatro personajes que representan el mundo de la Guerra con la Victoria alada y Marte, y el de la Paz, con Mercurio, dios de la Razón, y la Paz, con el cuerno de la abundancia.



Theodoor van Thulden (1606-1669)

El templo de Jano

[*Antverpiae, veneunt exemplaria apud Theod. a Tulden, 1641 (excudebat Ioannes Meursius)*]

Aguafuerte, 700 × 690 mm

Ilustración tras página 166 de: Jean Gaspard Gevaerts. *Pompa introitus honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis S.R.E. Card...* Antverpiae, veneunt exemplaria apud Theod. a Tulden, 1641 (excudebat Ioannes Meursius).

Sin firmas.

Boceto al óleo de Rubens en el museo del Hermitage (Inv. N. 500) de San Petersburgo.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 30, n. 140. *Corpus Rubenianum*, v. 16, pp. 163-173, n. 44.

Procedencia: Biblioteca Real, ejemplar de lujo impreso sobre vitela y magistralmente iluminado.

BNE R/818 (p. 166)

El *Pompa introitus* es una monumental obra con cuarenta y dos estampas, realizadas al aguafuerte, que reproducen las arquitecturas efímeras que se habían creado en Amberes para recibir al cardenal-infante (1609-1641) tras su victoria en la batalla de Nördlingen en 1634. Gracias a esta publicación tenemos constancia del engalanamiento de la ciudad con estos monumentos efímeros según el programa iconográfico del burgomaestre de Amberes, mecenas y amigo de Rubens, Nicolaes Rockox (1560-1640), y del humanista Jean-Gaspard Gevaerts (1593-1666) y del propio Rubens.

Esta arquitectura efímera se instaló en la mitad del recorrido. Sobre un pórtico de orden toscano se erige un templete circular, en cuya hornacina central se encuentra un busto con la imagen de Jano bifronte, a quien está dedicado el templo. Es el dios de las puertas, tiene dos caras porque es principio y fin, mira al pasado y ve el futuro, por lo que es muy sabio. En la antigua Roma las puertas de su templo, cuando estaban en guerra, se mantenían abiertas, cuando estaban en paz se cerraban. Justo debajo se representa la apertura de puertas: a la derecha la Felicidad y la Fertilidad que reinan cuando hay paz, empujan el batiente para impedir que salga el Furor; a la izquierda, o lado de la Guerra, las consecuencias y sufrimientos de la misma: Discordia, Pobreza, Dolor y Conflicto, además de las dos Furias que abren la puerta de par en par para facilitarle la salida a Furor, mal consejero en los asuntos de estado, porque aunque lleve una antorcha está cegado con los ojos tapados y utilizará su espada sin control.



Cornelis Galle el viejo (1576-1650)

ROMANAE ET GRAECAE ANTIQVITATIS MONVMENTA,

E PRICIS NVMISTATIBVS [*portada frontispicia*] / Corn. Galleus sculpsit. Pet. Paul Rubens inuenit

ANTVERPIAE, EX OFFICINA PLANTINIANA BALTHASARIS MORETI, M.DC.XLV

Buril, 316 × 203 mm

Portada de: Hubert Goltzius. *Romanae et Graecae antiquitatis monumenta e priscis numismatibus*. Antuerpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1645.

Firmada por Rubens como inventor en el ángulo inferior izquierdo y por Cornelis Galle como grabador en el derecho.

Dibujo de Rubens desaparecido, perteneció a la colección Mariette.

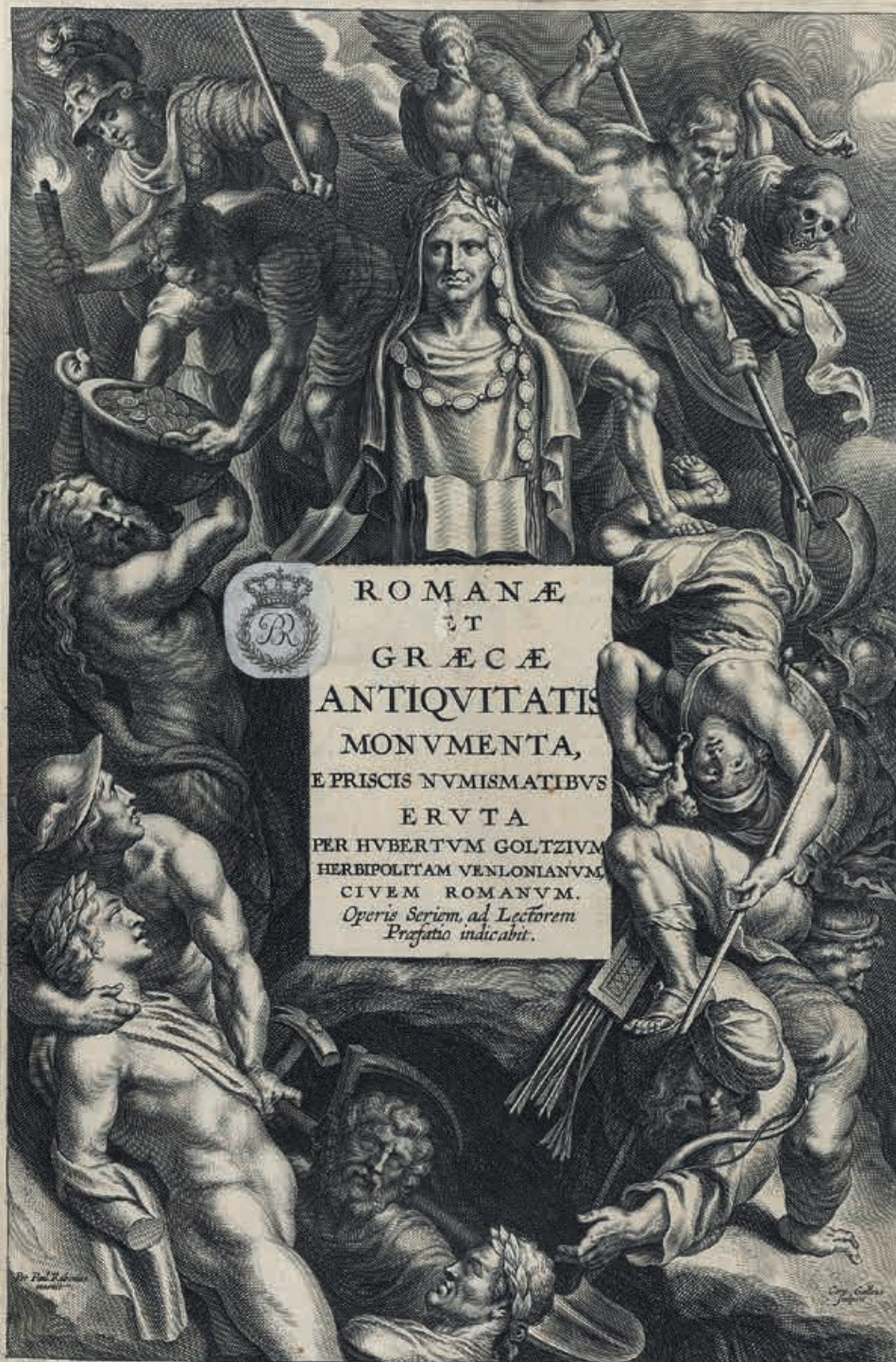
Referencias: *Corpus Rubenianum*, v. 21 (I), pp. 336-339, n. 82 y v. 21 (II), n. 275-278.

Procedencia: Biblioteca Real, sello estampado en tinta negra (Collections Lugt, L. 4103).

BNE 3/34800

Esta portada es compleja desde sus orígenes. El libro es una publicación conjunta de cinco obras del numismático, poeta, pintor y grabador Hubert Goltzius (1558-1617) que fueron editadas entre 1557 y 1576. Como no se vendieron todos los libros, el impresor Jacques de Bie (1581-ca. 1650) las compró y las reeditó entre 1617 y 1620. Como esta publicación sufrió importantes pérdidas económicas decidió volver a venderlas, en esta ocasión a Rubens, quien a su vez revendió los volúmenes no vendidos y las planchas en 1630 a Balthasar I Moretus (1574-1641), pero ni él ni Rubens llegaron a verlas impresas, pues será su sobrino Balthasar II Moretus (1615-1674) quien las edite en 1645. A lo largo de todo este periplo se fueron grabando diferentes portadas. Sin embargo, se dejó como portada principal de los cinco libros reunidos esta dibujada por Rubens y grabada por Galle en 1617.

Es una portada de lectura descendente desde el ángulo superior derecho hasta el izquierdo. Arriba, el Tiempo empuja con su guadaña a cuatro personajes hacia un abismo oscuro jaleado por la Muerte. Son los cuatro grandes imperios de la Antigüedad clásica: Roma, Grecia personificada en Alejandro Magno (356-323 a. C.) con casco y peto, Persia personificada en Darío I (549-486 a. C.) con diadema, y el imperio de los Medas, con turbante, arco y carcaj. Abajo, a la izquierda, Mercurio, dios de la Razón, desentierra esculturas antiguas; detrás Hércules, eleva un pesado tesoro que lo recoge un hombre bajo la mirada de Palas, protectora de las artes. En el centro, un busto con velo y corona de laurel: la Antigüedad.



ANTVERPIÆ, EX OFFICINA PLANTINIANA BALTHASARIS MORETI M. DC. XLV.

Cornelis Galle el viejo (1576-1650)

THESAURUS DOCTRINAE CHRISTIANAE:

[*portada frontispicia*] / P.P.R. pinxit, Cor. Galle sculpsit

BRUXELLAE, Apud FRANCISCUM FOPPENS, M.DC.LXVIII

Buril, 202 × 136 mm

Portada de: Nicolas Turlot. *Thesaurus doctrinae christianae*. Bruxellae, apud Franciscum Foppens, 1668.

Firmada por Rubens como pintor en la esquina inferior izquierda y por C. Galle como grabador en la derecha. Es un 2º estado con pequeñas variaciones en las firmas «P.P.R. pinxit; Cor. Galle Sculpsit». El 1º estado con «R. pinxit; Cor. Galle Sculpsit».

Dibujo de Rubens en paradero desconocido, probablemente perdido. El dibujo conservado en el Hermitage es una copia de taller del original de Rubens para grabar.

Referencias: *Corpus Rubenianum*, v. 21 (I), pp. 236-238, n. 54 y v. 21 (II), n.

Procedencia: Monasterio del Paular.

BNE 3/51737

Nicolas Turlot (ca. 1590-1651), canónigo de la catedral de Namur y doctor en teología, escribió *Le thresor de la doctrine chrestienne, decouvert en sorte qu'il n'est besoin d'aucune autre recherche pour l'en-seigner ou apprendre*, su obra más importante. El libro servía como manual no solo para los hombres de Iglesia, sino también para cualquier persona que deseara adquirir la fe y las vivencias cristianas.

El libro tuvo múltiples traducciones en italiano y en latín. En el mundo de la edición era habitual que las planchas de un impresor fueran compradas por otro, o incluso, en ocasiones, se compraba la totalidad de la imprenta. Sirva como ejemplo esta portada utilizada por primera vez por el impresor Martinus Nuttius para *Caroli Scribani e Societate Iesv Politico-Christianvs* en 1624 [cat. 119]. En 1631, el impresor Jean Tournay publicó en Lieja el libro de Nicolas Turlot en francés. El ejemplar que nos ocupa se editó por Francisco I Foppens (activo en 1637-1685) en 1668, con lo que vemos una nueva compra de la plancha para estampar la edición latina. Por la temática del libro esta portada era adecuada y no había necesidad de tener que encargar otra al brindar ésta el suficiente prestigio por las firmas que llevaba.

A este respecto es interesante señalar cómo se modificaron las firmas que de «R. pinxit. / Cor. Galle Sculpsit» pasaron a «P.P.R. pinxit / Cor. Galle Sculpsit»; es decir, se añadieron las iniciales del nombre del pintor Rubens: P[etrus] P[aulus]. La de Cor[nellis] Galle, el grabador, se mantuvo como estaba.



Anónimo flamenco (s. XVII)

SANCTI FRANCISCI BORGIÆ SOCIETIS. IESV... [portada frontispicia]

BRUXELLIS, Apud FRANCISCUM FOPPENS Typograhum sub signo Sancti Spiritus, M.DC.LXXV

Aguafuerte y buril, 312 × 217 mm

Portada suelta de: Francisco de Borgia. *Sancti Francisci Borgiae, Societatis Iesu... Opera Omnia : quae nunc extant, aut inveniri potuerunt, adjectis ejusdem Sancti Patri Vitâ, & elogiis cum tribus luculentis admodum indicibus... Opera ac labore... Don Francisci Borgiae, ex sancti ducis excellentissima stirpe pronepotis*. Bruxellis, apud Franciscum Foppens ..., 1675.

Sin firmas de grabador.

BNE Invent/38686

Esta portada es copia invertida de la portada del libro recopilatorio de Louis de Blois de 1632, grabada por Cornellis Galle [cat. 122]. Es difícil saber si copió directamente el boceto al óleo de Rubens, supuestamente desaparecido, o si tomó como referencia el dibujo para grabar, conservado en el British Museum, y que algunos estudiosos piensan que es también de su mano.

El libro se imprimió por Franciscus I Foppens. Las diferencias están en el personaje representado: en lugar del abad benedictino Blois, quien aparece es el jesuita Francisco de Borgia (1510-1572), que ingresó en 1546, una vez enviudado, en la Compañía de Jesús. En 1566 se convirtió en padre general de la orden y bajo su mandato se triplicaron la creación de los colegios. Se le representa también arrodillado, junto a varios símbolos: el capelo cardenalicio, la tiara de obispo y una corona que hacen referencia a su rechazo a los títulos eclesiásticos y nobiliarios; estos últimos los rechazó a favor de su primogénito, pues él optó a la carrera de predicador de la compañía. Sobre el escalón, una pequeña *Vanitas* en clave barroca: sobre un libro cerrado, una calavera con corona imperial que hace referencia a la visión que tuvo del cadáver, ya en descomposición, de la emperatriz Isabel de Portugal (1503-1539), cuando trasladaban su cuerpo hasta Granada. Cuentan que quedó tan impresionado de lo transitorio de la vida y de la inutilidad de las riquezas acumuladas que exclamó: «¡No servir nunca más a un señor que se me pueda morir!».



BRUXELLIS
 Apud FRANCISCUM FOPPENS. Typographum, sub signo sancti Spiritus.
 M. DC. LXXV.

Jean-Baptiste Massé (1687-1767)

Marie de Medicis sous la forme de Minerve Déesse des Arts /

Rubens pinxit I. M. Nattier delin. I. B. Massé Sculpsit 1708

Se vend a Paris, chez Sr. Duchange Graveur du Roy, au dessus de la Rue des Mathurins Avec Priuilege de sa Majesté

Aguafuerte y buril, 510 × 358 mm

Estampa suelta de: *La gallerie du Palais du Luxembourg*. A Paris, chez le Sr. Duchange graveur du Roy..., 1710.

Firmada en el borde inferior por Rubens como pintor, Jean-Marc Nattier como dibujante y Jean-Baptiste Massé como grabador.

Lienzo de Rubens en el Museo del Louvre de París.

Plancha en la Calcografía del Louvre, n. 808.

Referencias: Schneevooft, 1873, p. 220, 19 (B. 14). Angoulvent, 1926, 808.

La obra maestra desconocida, 2006, p. 59

BNE Invent/35127

María de Médicis (1575-1642), segunda esposa del rey de Francia Enrique IV (1553-1610) (véase cat. 136), regente de Francia, de su hijo el futuro Luis XIII (1601-1643), encargó a Rubens, en 1621, la decoración de un ala del primer piso del palacio del Luxemburgo con 24 cuadros que terminó en dos años.

Jean-Marc Nattier (1685-1766) fue un pintor con un talento precoz, que rechazó ingresar en la Academia de Francia en Roma, y con una importante visión comercial. Como apunta Javier de Blas, este trabajo editorial se encuentra a caballo entre una sociedad de dádivas, basada en los encargos oficiales para el rey, y una nueva sociedad de negocios, con inversión privada, en la que colaboraron el grabador Jean-Baptiste Massé (1687-1767) y el también grabador, editor y comerciante de estampas Gaspard Duchange (1662-1757).

Las estampas, invertidas con respecto a los cuadros originales, fueron grabadas por diferentes grabadores franceses entre 1703 y 1710. Ésta reproduce el lienzo de Rubens, al que se le han añadido un gran cortinón y una esfera con tres flores de lis, símbolo de la realeza francesa. Centrada en el borde inferior, una dedicatoria al rey actual, Luis XIV (1638-1715). Todo en esta composición habla de triunfo: la reina está representada como Minerva, en su doble vertiente de diosa protectora de las artes y de la guerra. De pie, con su seno izquierdo descubierto, lleva un casco militar; sobre la cabeza unos genios protectores con alas de mariposa, de tradición romana, revolotean intentando colocarle una corona de laurel. En su mano izquierda sostiene una Victoria con otra corona de laurel.



Antoine Trouvain (1656-1708)

Le Mariage de la Reine [entre 1703 y 1708] / *Rubens pinxit. I. Nattier delineavit. A. Trouvain Sculpsit*

A Paris, chez le Sr. Nattier Peintre de l'Academie Royale rüe Fementeau. Avec Privilege du Roy

Aguafuerte y buril, 498 × 358 mm

Inscripción en cuatro líneas, debajo del título:
*Le Grand Duc Ferdinand épouse la Princesse...
le Marquis de Silleri Ambassadeur.*

Estampa suelta de: *La gallerie du Palais du
Luxembourg*. A Paris, chez le Sr. Duchange
graveur du Roy..., 1710.

Firmada en el borde inferior por Rubens como
pintor, Jean-Marc Nattier como dibujante
y Antoine Trouvain como grabador. Realizada
entre 1703 y 1708.

Lienzo de Rubens en el Museo del Louvre
de París.

Plancha en la Calcografía del Louvre, n. 815.

Referencias: Schneevogt, 1873, p. 220, 19
(B. 14). Angoulvent, 1926, 815.

BNE Invent/35134

La estampa reproduce uno de los lienzos que encargó la reina María de Médicis (1575-1642) a Rubens para decorar una de las salas del palacio del Luxemburgo en París [cat. 135]. Debajo de la composición, cuatro líneas en francés explican la escena. Grabada por Antoine Trouvain, grabador, dibujante y editor establecido en París, nombrado académico en 1707.

El matrimonio por poderes entre María de Médicis y Enrique IV (1553-1610) tuvo lugar en la catedral de Florencia el 5 de octubre de 1600. La ceremonia fue celebrada por el cardenal Pietro Aldobrandini (1571-1621), eje vertebrador de los personajes representados; a la izquierda la representación francesa o del novio, a la derecha la italiana o de la novia. El puesto del rey francés está ocupado por el tío de María de Médicis, el gran duque de Toscana, Fernando I (1549-1609). A la derecha del todo, en primer plano, está el dios Himeneo, como símbolo del matrimonio con éxito, lleva una diadema de flores y una antorcha encendida; detrás, dos mujeres más: la hermana de la reina, Eleonora, duquesa de Mantua (1567-1611) y Cristina de Lorena (1565-1637). Detrás del ayudante al oficio que sostiene el libro, Rubens se autorretrató sosteniendo una cruz. En el lado francés, el de los hombres, Roger de Bellegarde (1562-1646), favorito del rey, y el embajador marqués de Sillery (1544-1624). Contempla la escena Dios, con el cuerpo de Cristo muerto sobre sus rodillas, escultura de Baccio Bandinelli (1493-1560) para la iglesia de La Annunziata en Florencia.



Habens pinxit

A. Trossat del. & J. B. de la Haye sculp.

Le Mariage de La Reine

Le Grand Duc Ferdinand épouse la Princesse en vertu de la procuration du Roy Henri IV. que Bellegarde Grand Ecuier de France lui avoit apportée. Cosart et Silléri avoient négocié ce mariage, et le Cardinal Aldobrandin Legat du Pape en fait la cérémonie dans l'Eglise de S.^{te} Maria del fiore. L'hyménée porte la queue à la Reine qui est accompagnée de la Grande Duchesse et des principales Dames de sa Cour. Et de l'autre côté est la noblesse Française qui avoit suivi le Marquis de Silléri Ambassadeur.

A Paris chez le S.^r Martin Vautier de l'Académie Royale des Sciences. chez les B.^{ns} de la Haye.





V

Rubens, Van Dyck

y el grabado europeo de su época

ELENA M^a SANTIAGO PÁEZ

Comentarios a las obras, CONCHA HUIDOBRO SALAS

Durante el siglo xvii, el grabado jugó un papel fundamental en gran parte de los países europeos; los dirigentes políticos y religiosos utilizaron el poder de las imágenes para transmitir sus mensajes a la sociedad, influyendo poderosamente en ella; pero también se utilizaron las estampas para difundir el conocimiento, transmitir las nuevas ideas, los descubrimientos científicos, los nuevos modelos artísticos y dar a conocer en países muy lejanos las obras de los grandes artistas del pasado, como Rafael, Miguel Ángel, Tiziano o Veronés, y del presente, como Rubens o Van Dyck, y todo ello gracias a que las estampas eran relativamente baratas, fáciles de transportar, y en ciudades como Roma, Venecia, Amberes o París había importantes editores que habían creado fuertes redes comerciales que hicieron posible que alcanzaran lugares tan distantes como el este de Europa o América del Sur. Para estos editores trabajaron excelentes grabadores profesionales, a los que se suele llamar «de reproducción», que eran capaces de «traducir» al lenguaje propio del grabado no sólo la composición, sino las texturas, las tonalidades y hasta la atmósfera de las obras pictóricas que, con sus buriles o puntas, trasladaban a la plancha metálica. Por otra parte, la progresiva utilización de la técnica del aguafuerte, principalmente por los pintores, abre a éstos una nueva y brillante vía de creación.

La historia política, artística, cultural o religiosa de los distintos países que conforman la Europa del primer tercio del siglo xvii en el que Rubens y Van Dyck desarrollaron la mayor parte de su actividad, es muy compleja, y aunque en muchos aspectos están estrechamente interrelacionadas, en otros son muy diferentes. Fue un periodo de guerras continuas por causas políticas o religiosas, pero, curiosamente, esto no impidió que los artistas se trasladaran de un país a otro, de una ciudad a otra, de una corte a otra, unas veces para huir de la persecución, otras buscando mejores protectores o editores que les permitieran desarrollar su arte y vivir mejor, lo que trajo como consecuencia el desarrollo y perfeccionamiento de las técnicas de grabado y la difusión de las nuevas tendencias artísticas. Grabadores de los Países Bajos trabajaron en Italia y en Francia, artistas franceses alcanzaron fama y fortuna en Italia y los flamencos fueron fundamentales en la ilustración de libros en España.

A continuación, unas breves noticias intentarán mostrar una visión panorámica sobre el arte del grabado en Europa en la época de Rubens y Van Dyck, los países en los que alcanzó un mayor desarrollo y sobre los artistas representados en esta exposición, de cuya obra se muestra una pequeña selección escogida de entre los nume-



FIG. 1

rosos fondos que conserva la Biblioteca Nacional de España.

El grabado en los Países Bajos del Norte

Íntimamente relacionados por su proximidad geográfica y por la anterior historia común, en la época que tratamos, las diferencias políticas, religiosas y económicas entre los Países Bajos del Norte o Provincias Unidas –la actual Holanda– y los del Sur –actual Bélgica– aún bajo dominio de los Habsburgo españoles, tuvieron como consecuencia que los artistas, incluidos los grabadores, pasaran de un país a otro, huyendo de la persecución religiosa o tratando de establecerse en las ciudades que más oportunidades les podían ofrecer para vivir y prosperar. Estas diferencias religiosas –el norte protestante y el sur católico–, sociológicas –en el norte predominaba una burguesía de comerciantes mientras que el sur era más rural e industrial–, hace que también sea distinta la producción artística de ambos países.

La figura de **Rembrandt (1606-1669)** (fig. 1), uno de los mejores pintores-grabadores de todos los tiempos, por la originalidad con la que plantea los temas que aborda, ya sean de tipo religioso [cat. 140], de paisajes, costumbristas o los retratos [cat. 139] y por su asombrosa técnica de grabado y de estampación, destaca sobre todos los demás artistas del momento. **Jan Lievens (1607-1674)**, compañero de los primeros tiempos en Leiden, está representado en la exposición con una estampa de la *Resurrección de Lázaro* [cat. 141] que grabó en paralelo con otra de Rembrandt; el mejor de sus discípulos y ayudantes, **Ferdinand Bol (1616-1680)**, con *La familia* [cat. 142], una típica escena de costumbres de la escuela neerlandesa, al igual que la de **Cornelis Visscher (1629-1658)**, también magnífico dibujante [cat. 143]. Por último, **Crispijn van de Passe el viejo (1564-1637)**, autor de *Asalto a Cartago* [cat. 144] representa a las familias de grabadores que, a causa de sus creencias religiosas, tuvieron que dispersarse

REMBRANDT HARMENSZOOM
VAN RIJN
*Rembrandt dibujando
junto a una ventana (det.)*
BNE INVENT/29200



FIG. 2

por toda Europa estableciéndose, él mismo, en Colonia, donde nacieron sus hijos, y más tarde en Utrecht; su hijo mayor, Simon, trabajó en Inglaterra y después en Copenhague, donde llegó a ser grabador y dibujante real de medallas; Crispijn II trabajó en París, más tarde en Utrecht para terminar en Ámsterdam; Willem, murió en Londres, y Magdalena, especialista en grabado de paisajes, trabajó y murió en Utrecht.

El grabado en Alemania

Alemania había sido en el siglo XVI, junto con Italia, el principal país en producir grabados de una extraordinaria calidad. En la primera mitad del siglo, los más destacados artistas del Renacimiento, con Dürero a la cabeza, grababan o realizaban composiciones para otros grabadores, por lo que fue una edad de oro del grabado alemán. En la segunda mitad del siglo el nivel no fue tan alto, pero hubo muy buenos ilustradores, como Amman, Stimmer, etc.

Muchos de estos grabados eran xilografías, una técnica muy genuina del arte alemán. Según algunos autores, el abandono de esta técnica en el siglo XVII influyó en una cierta decadencia, así como el hecho de que, en este siglo, en Alemania, no hubo pintores de una categoría comparable a los de sus países vecinos, los Países Bajos, Francia, Italia y España, por lo que en el aspecto creativo tuvieron en muchos casos que recurrir a artistas extranjeros.

De todas formas, existen grabadores de mucha calidad, como **Matthäus Greuter**, natural de Estrasburgo, que viaja a Francia y luego a Italia, donde se establece y hace la mayoría de sus grabados, como *Alegoría de la muerte y la resurrección* [cat. 145], demostrando una gran técnica en el uso del buril.

También de Estrasburgo es **Johann Wilhelm Baur** (fig. 2). Fue un excelente grabador al agua-

JOHANN WILHELM BAUR
Retrato de Johann Wilhelm Baur
 (det.)
 BNE ER/2821 (1)

fuerte, que tuvo influencia del arte flamenco y de dos grandes artistas, Antonio Tempesta, como se advierte en las ilustraciones de las *Metamorfosis* de Ovidio [cat. 149] y del francés Jacques Callot.

De Basilea son los **Merian, Matthäus**, padre e hijo. Este último viajó por varias ciudades alemanas y por Suecia e Inglaterra –donde trabajó con Van Dyck–, pero su mayor influencia fue la de Antonio Tempesta, como se advierte en su estampa *Escena de caza del jabalí* [cat. 148] y en otros grabados de parecidas características.

Una ciudad que destaca por la importancia de sus artistas es Augsburgo. De allí procede la saga de los **Kilian**, con los grabadores Lucas, Wolfgang, Philipp y Bartholomäus. Todos se forman en Italia y hacen grabados según artistas italianos, como Philipp Kilian, autor de *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista* [cat. 147], según Dolci.

Por último, los hermanos **Melchior y Matthäus Küsel**, también de Augsburgo, son otros artistas asimismo muy influenciados por el arte italiano. La principal obra de Matthäus, las ilustraciones de la obra *La manzana de oro* [cat. 146] las realizó en Viena según los diseños de un artista italiano, Ludovico Burnocini.

El grabado en Francia

Sin duda, la primera mitad del siglo XVII es uno de los periodos más importantes del grabado francés. El centralismo político de la Francia de Luis XIII hace que la actividad artística se desarrolle principalmente en París, aunque en Nancy, capital del entonces independiente Ducado de Lorena, trabajaron dos de los grabadores más importantes del momento: Jacques Bellange y Jacques Callot.

Jacques Bellange (ca.1575-1616) representa el final de un manierismo que combina la herencia italiana del Parmigianino con la nórdica de artistas como Spranger o Goltzius y un toque francés de la escuela de Fontainebleau, todo ello

plasmado en sus elegantes y estilizadas figuras de ademanes cargados de intensa emotividad [cat. 150]. Su temprana muerte le impidió grabar más de una cuarentena de estampas, a diferencia de las más de mil cuatrocientas planchas que abrió **Jacques Callot (1592-1635)** (fig. 3) quien, con un lenguaje gráfico muy personal, representó en sus imágenes a la sociedad del momento, a los nobles y a los mendigos, la versión triunfalista de la guerra y, al mismo tiempo, sus terribles miserias; también fue un prolífico grabador de estampas religiosas y de paisajes. Su utilización de un tipo de barniz muy duro para grabar al aguafuerte, unido al manejo del escoplo con el que abría trazos parecidos a los del buril, y las sucesivas mordidas de la plancha por el ácido, supusieron un gran avance en la calidad y facilidad del uso de esta técnica.

Abraham Bosse (1602-1676) es también una figura fundamental en el campo del grabado, no sólo por su gran producción de estampas con escenas de la vida contemporánea [cat. 157], sino porque sus famosos tratados teórico-prácticos sobre las técnicas de grabado y estampación, conocidos en su época, fueron el fundamento básico de la enseñanza de este arte en todo el mundo hasta el siglo XIX [cat. 158].

Simon Vouet (1590-1649) (fig. 4) fue una figura fundamental no sólo para la pintura francesa, reconduciéndola para que volviera al «buen gusto» y luminosidad típica de esta escuela, sino también para el grabado, porque en su taller, y bajo sus indicaciones, trabajaron los mejores profesionales del momento, como **Claude Mellan (1598-1688)** a quien conoció en Roma y que llegó a alcanzar un asombroso dominio del buril, patente en su famosísima estampa de la *Santa Faz*, grabada de un solo trazo [cat. 152]; algo semejante ocurrió con **François Perrier (ca.1590-1650)** que también había aprendido en Roma a grabar al aguafuerte, con Lanfranco, y que supo trasladar a las estampas la luminosidad y lirismo de las pinturas de Vouet. **Michel Dorigny (1617-1665)** llegó a ser su mejor colaborador, tanto en el taller de pintura como en el de grabado; com-



FIG. 3

binando las técnicas del buril y el aguafuerte, logró traducir al grabado las sutiles tonalidades y texturas de las pinturas de su maestro [cat. 153]. También trabajaron para Vouet otros artistas tan importantes, como Nicolas Perelle, Pierre Mignard o Charles Lebrun.

Pierre Daret (ca.1604-1678), pintor, grabador y editor de estampas de reproducción, consiguió no sólo un grabado de líneas finísimas y un acabado brillante, sino también sutiles gradaciones tonales; jugó un papel importante en la evolución del frontispicio en los libros [cat.156] y, entre sus publicaciones destacan los *Tableaux historiques ou sont gravéz les illustres françois et*

etrangers remarquables par leur naissance, recopilación de más de un centenar de retratos de busto de personajes importantes, sobre todo del siglo XVII, muchos sin firmar y bastantes con el nombre de Jean Frosne, grabados con corrección pero cuya composición resulta monótona si se compara con los de Van Dyck.

Robert Nanteuil (1623-1678) es el grabador de retratos más importante de la época de Luis XIV, y en reconocimiento a la calidad de sus obras, la Académie Royale des Beaux Arts admitió que el arte de grabar debía tener la misma consideración que el de la pintura. Influenciado por Abraham Bosse y Claude Mellan, a su excelente téc-

MICHEL LASNE
Retrato de Jacques Callot
BNE IF/757

nica unía su capacidad para captar y plasmar en sus retratos la psicología del personaje [cat. 155].

El grabado en Italia

Italia mantenía a principios del siglo xvii la compleja división política, gestada en el Renacimiento, en la que convivían poderosas ciudades-estado como Roma o Venecia, ducados como el de Toscana o virreinos como el de Nápoles que, a su vez, eran centros importantísimos de creación artística entre los que se movían los pintores, arquitectos o grabadores.

Como escribe Paolo Bellini en su excelente historia del grabado italiano del *seicento*, a finales del xvi convivían en Roma las corrientes manieristas con las protobarrocas, con influencias flamencas, sobre todo en los paisajes. Allí se habían establecido grabadores no sólo de todas las regiones de Italia, sino también de los países más diversos, en especial flamencos, holandeses y franceses. En cuanto a las técnicas, se va imponiendo el aguafuerte y la manera del «buril reformado», inventada por Cornelis Cort para trasladar a la plancha valores pictóricos, que aprovecharon sobre todo los grabadores de reproducción Villamena, C. Alberti, Bartoli o Cornelis Bloemaert. Roma era una ciudad fundamental en el campo del grabado por la presencia de tantos artistas, de tantos personajes que podían hacer encargos, de tantos visitantes que querían llevarse a casa vistas de la ciudad, recuerdos de las antigüedades que habían visto, de los magníficos palacios e iglesias de la gran urbe. Además, allí habían estado las grandes editoriales de estampas del siglo xvi, como la de Salamanca o su continuador Lafréry, y en esta ciudad también se establecerá la de la familia De Rossi, que organizó un importantísimo mercado de estampas de todo tipo que llegaban a los rincones más alejados de Europa: mapas y planos, estampas de arquitectura, de reproducción de pinturas de los artistas más famosos del momento, de santos, de celebraciones cívicas o religiosas, etc.

Como grabador al aguafuerte se ha seleccionado a **Pietro Testa (1612-1650)** quien, aunque había

nacido en Lucca, trabajó en Roma. Sus complejas composiciones de carácter alegórico religioso o filosófico, llenas de figuras, son a veces de difícil interpretación, pero siempre tienen una gran calidad técnica [cat. 159].

Como exponente de los grabadores profesionales de reproducción que utilizaban con total maestría la técnica del buril se ha elegido a **Francesco Villamena (1566-1624)** y se muestra una curiosa estampa dedicada al duque de Sessa, embajador de España ante la Santa Sede, que, a partir de un dibujo de Antonio Tempesta, representa un episodio de la conquista de Coimbra por el rey Fernando I de Castilla y León con la ayuda milagrosa del apóstol Santiago [cat. 160].

Dos estampas de **Ottavio Leoni (1578-1630)**, el dibujante y grabador de retratos [cat. 164] más famoso de su época en Roma por su penetración psicológica del personaje y la sobriedad en la utilización de la técnica, a veces aguafuerte, otras buril, muestran la evidente influencia de Van Dyck, a quien conoció durante la estancia de éste en Italia.

Entre Roma y la Toscana se mueve **Antonio Tempesta (1555-1630)**. Grabó cerca de mil aguafuertes, muchos relacionados con temas de caza o de batallas, que sirvieron de modelo a otros pintores-grabadores europeos, entre ellos, Rembrandt. Siempre cuida mucho su composición, a base de planos sucesivos que dirigen la mirada hacia el fondo de la escena; en primer término sitúa grandes figuras de hombres y animales llenas de dinamismo que van disminuyendo de tamaño a medida que se alejan, pero sin perder nunca los detalles [cat. 161]. Junto con Callot, grabó series de estampas de tipo histórico o conmemorativo y, al final de su vida, hizo las ilustraciones para una edición de la *Jerusalén libertada* de Torquato de Tasso y una *Historia de los siete infantes de Lara* a partir de dibujos de Otto van Veen.

Pero el grabador más representativo del siglo xvii toscano es **Stefano della Bella (1610-1664)** rela-



FIG. 4

cionado, por una parte, con el ambiente romano y, por otra, con la corte francesa como sucesor de Jacques Callot. Autor también muy prolífico, sus aguafuertes de técnica muy depurada, representan los temas más variados: alegóricos [cat. 166], mitológicos, decorativos, paisajes, batallas, etc.

Guido Reni (1575-1642), continuador de la Academia de los Carracci en Bolonia, trabajó también en Roma, y llegó a ser uno de los pintores más importantes e influyentes del barroco italiano. Grabó unas cuarenta estampas al aguafuerte, que tuvieron una gran difusión; sus personajes, suaves y delicados, desprenden esa «gracia» que le es característica [cat. 165].

Era lógico que la estancia de Rubens y Van Dyck en Génova influyera en los grabadores ligures del siglo XVII, entre los que destaca por su calidad técnica y su originalidad temática **Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664)**. Sus aguafuertes, de composiciones muy complejas pero perfectamente estudiadas, en los que consigue gradaciones lumínicas exquisitas, tienen un gran poder de fascinación [cat. 162].

Por último, el pintor y grabador **Salvator Rosa (1615-1673)**, aunque nació y se formó en Nápoles, desarrolló gran parte de su carrera en Roma y Florencia, con gran éxito como paisajista y autor de escenas populares. Sus estampas a veces se

ROBERT VAN VOERST,
según Van Dyck (det.)
Retrato de Simon Vouet,
BNE ER/123 (165)

pueden relacionar con las de Testa y Castiglione por su temática de carácter filosófico y poético como la que se expone [cat. 163], y su técnica es muy suelta y brillante.

El grabado en España

Hasta bien entrado el siglo XVIII fueron muy escasos los grabadores nacidos en España equiparables a los de otros países europeos de los que se ha hablado más arriba, y fueron extranjeros los que ejercieron este oficio, con un nivel medio de calidad, para cubrir las necesidades básicas de imágenes que tenía la sociedad española. Entre ellos destaca el flamenco **Pierre o Pedro Perret** (1555-1625?) quien, procedente de Roma, fue llamado a Madrid en 1583 para que grabase los diseños de Juan de Herrera del *Monasterio de El Escorial*, cuya imagen quería difundir Felipe II por todo el mundo como muestra de su poder y religiosidad. Perret, nacido en Amberes, se convirtió en una figura clave para el grabado español no sólo del momento, sino también como maestro de las generaciones posteriores. Procedían también de los Países Bajos la mayoría de los grabadores profesionales que trabajaron en la capital de España en el siglo XVII como **Jean o Juan Schorquens** y el, al parecer, neerlandés **Allart van Popma** (en España, Alardo de Popma, activo también en Toledo) que colaboraron con el francés **Juan o Jean de Courbes** en la ilustración de la famosa obra de Melchor Prieto *Psalmodia Eucharistica*.

También procedentes de Amberes, los hermanos **Heylan** se establecieron primero en Sevilla, hacia 1606, y desde 1612 en Granada, ciudad en la que **Francisco** (1584-ca. 1635), y su hermano menor, **Bernardo** (ca. 1589-1661), desarrollaron una importante actividad no sólo como grabadores, sino como tipógrafos vinculados a la Real Chancillería de Granada. La hija mayor de Francisco, **Ana Heylan** (1615-1655), continuó la labor de su padre, siendo la primera grabadora de Andalucía. Las estampas para ilustrar la *Historia eclesiástica de Granada*, de Justino Antolínez [cat. 167], en las que Francisco trabajó durante doce años (1612-1624), muestran la calidad de su grabado, y

sin embargo fueron poco conocidas por haberse prohibido la edición de la obra; no así las que hizo para la *Historia del Monte Celia de Nuestra Señora de la Salceda*, de Fray Pedro González de Mendoza que se imprimió en 1616.

Caso contrario es el de uno de los pintores-grabadores más importantes de la primera mitad del siglo XVII, **José de Ribera**, apodado *el españoleta* (1591-1652), quien, habiendo nacido en la ciudad valenciana de Játiva, desarrolló toda su actividad artística en el virreinato español de Nápoles. Ribera consiguió aproximar el grabado a la pintura con su original manera de representar las carnaciones de los personajes, tratadas con exquisita suavidad, las texturas de las telas y los objetos o de conseguir suaves modulaciones tonales. Apparentemente, la mayoría de sus estampas son copias de sus cuadros [cat. 172-173], pero en muchas ocasiones introduce en ellas modificaciones que mejoran el modelo.

Son muy escasas las estampas sueltas que se grabaron en España en la primera mitad del siglo XVII equiparables a las que se estaban haciendo en otros países europeos; sin embargo, gracias a un comercio muy activo procedente de los grandes centros editoriales de Italia o de los Países Bajos, las casas estaban adornadas con imágenes sobre papel de carácter religioso que plasmaban la iconografía acuñada en el Concilio de Trento; colgaban de las paredes mapas y vistas de ciudades, y los talleres de pintura contaban con abundantes estampas que reproducían cuadros de artistas famosos que servían de modelo o inspiración a maestros y discípulos, pues la copia de éstas era asignatura obligada para todo aprendiz de artista como bien señala el florentino **Vicente Carducho** (1576 o 1578-1638) en su tratado *Diálogos de la pintura*, publicado en 1633 con ocho estampas firmadas por **Francisco Fernández** y **Francisco López** [cat. 175-176].

La mayor parte de los grabados que se hacían en España en esa época tenían como finalidad la ilustración de los libros que, por lo general, consistía en una imagen que servía al mismo tiempo

de portada con los datos del autor, título, dedicatoria, referencias de edición, etc. y de resumen del contenido o de soporte para el mensaje que quería transmitir el texto que vendría a continuación. En la exposición se muestra la portada de un libro de Jerónimo Altamirano grabada por **Jan van o Juan de Noort** (1587-1652), un buen ejemplo de cómo eran estas portadas-resumen y hasta qué punto podía ser compleja su interpretación [cat. 168]. Otras veces, junto con la portada tipográfica, se insertaba un frontispicio de carácter alegórico, alusivo al personaje al que estaba dedicado el libro o al contenido de éste, como el grabado por Pedro de Villafranca en 1666 con el retrato de Felipe IV, que ilustra la obra de Pedro Rodríguez de Monforte sobre las exequias que se celebraron en el convento de la Encarnación de Madrid a la muerte del rey [cat. 170].

Muy diferente es la imagen triunfal del conde-duque de Olivares en una copia invertida y de tamaño reducido hecha en Madrid en 1637 por **Pedro Perret II**, llamado en España Pedro Perete (1608-1639), de una magnífica estampa grabada por Paulus Pontius en Amberes en 1626 que combina un retrato hecho por Velázquez con una decoración alegórica al favorito de mano de Rubens [cat. 174].

El rey y su valido aparecen también en una estampa de propaganda político-religiosa grabada en Sevilla por el pintor **Francisco de Herrera el viejo** (ca. 1590-ca. 1654) en la que los retratos de ambos personajes y sus esposas comparten el protagonismo con las imágenes de las santas sevillanas Justa y Rufina que flanquean un medallón con la Santísima Trinidad y los grandes escudos heráldicos, elemento fundamental en las estampas de la época. [cat. 171].

El culto a la Inmaculada tuvo un papel protagonista en la religiosidad española del siglo XVII, fomentado por los sucesivos monarcas de la casa de Austria, y, tanto los pintores de la escuela madrileña como los de la andaluza, rivalizaron en crear su prototipo de esta representación de

la Virgen; algunas se reprodujeron en grabado para usarlas como estampas sueltas de devoción y otras se incluyeron en libros para apoyar al texto. Se ha elegido una Inmaculada de **Pedro de Villafranca Malagón** (ca. 1615-1684), que logró el título de grabador del Rey, por ser muy representativa de este tipo de imágenes [cat. 169].

Bibliografía:

THUILLIER, 2001. *Jacques Callot*, 1993. *Abraham Bosse, savant graveur*, 2004. CLARK, 1998, pp. 29-40. BELLINI, 1992, p. 17. BLAS, CRUZ DE CARLOS VARONA, MATILLA, 2011. PÉREZ GALDEANO, 2013. *Jusepe de Ribera, grabador*, 1989. BARIO MOYA, 1982, p. 107. PÁEZ, 1981-1985, cat. n. 2252- 19 y 34.

Lucas Vorsterman (1595-1675)

Adoración de los Reyes con antorchas / P. P. Rubens pinxit. Lucas Vorsterman sculp et excudit A° 1620

[Amberes], *Cum privilegijs, Regis Chhristianissimi, Principum Belgarium,*
 & *Ordinum Bataviae, Lucas Vorsterman sculp et excudit A° 1620*

Buril, 580 × 438 mm

El nombre de Rubens en la esquina inferior izquierda y el de Vorsterman en la inferior derecha. El privilegio en el centro.

Dedicatoria en el margen inferior al archiduque Alberto de Austria:
 SERENISSIMO... ALBERTO AVSTR.
 ARCHID....PETRVS PAVLVS RVBENS...
 DEDICAT CONSECRATQVE.

Único estado descrito.

Grabado por Vorsterman, invertido, según la parte central del tríptico de la iglesia de San Juan de Malinas. Dibujo retocado por Rubens, en el Museo del Louvre de París.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 43, p. 16, n. 8. Hymans, 1972, n. 8. Depauw-Luijten, 1999, pp. 64-66.

Las pinturas que hizo Rubens para la iglesia de San Juan de Malinas, las realizó hacia 1617 y consistían en dos escenas principales de la vida de la Virgen: *La adoración de los pastores* y *La adoración de los Magos*. A los lados irían imágenes de san Juan Bautista y san Juan Evangelista.

La adoración de los pastores ya no se encuentra en su lugar, sino en el Museo de Bellas Artes de Marsella, mientras que *La adoración de los magos* continúa en la iglesia de Malinas.

El dibujo preparatorio para el grabado, conservado en el Louvre, es de mucha calidad, y probablemente esté realizado por Van Dyck y retocado por Rubens, según indica Depauw.

Vorsterman realizó varios grabados fechados en 1620, pues a Rubens se le concedió el privilegio de publicar estampas en ese año hasta 1632. La plancha pudo hacerse antes, pero no se estampó hasta esa fecha en que se tuvo el privilegio.

BNE Invent/2450



DEUS OMNIPOTENS ET POTENTISSIMUS ALBERTO AVSTRIARCHAE DUCIS ET BELGARUM CLEMENTER D. ARTIS ET DEVOTIONIS SUAE SPECIMEN PETRVS PAVLVS SVBENA EX FIDO CUNCTIS AMICIS DEDICAT CONSECRAVIT

Schelte Adams à Bolswert (1586-1659)

El descanso en la huida a Egipto / [Ant. Van Dyck pinxit. S. à Bolswert sculpsit]

[Amberes, Martinus van den Enden excudit cum privilegio, ca. 1635]

Buril, 442 × 579 mm

Los nombres de Van Dyck, Bolswert y Van Enden en el margen inferior, bajo la dedicatoria, que faltan en este ejemplar, por estar recortado.

Dedicatoria en el margen inferior, de Van den Enden al Obispo de Amberes, Gaspar Nemius: *REVERENDISSIMO DOMINO... VANDEN ENDEN ANTVERPIENSIS*.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 3, p. 76, n. 168. Depauw-Luijten, 1999, pp. 284-289.

BNE Invent/2528

Este grabado se ha conocido durante mucho tiempo como *La danza de los niños* o *La danza de los querubines*.

La pintura en que se basa el grabado alcanzó cifras muy altas en una subasta en 1713 y el grabado también fue muy valorado. El cuadro perteneció a la colección Orange, pero los esfuerzos para identificarlo con las obras que se conservan de Van Dyck han sido infructuosos y lo más probable es que el cuadro se perdiera en un incendio en 1874.

En la obra se ve la influencia del arte veneciano, especialmente de Tiziano, en el modelo de la Virgen. También la escena recuerda a una obra de Rubens del mismo asunto que grabó Jegher al claroscuro [cat. 27].

En el Museo del Hermitage de San Petersburgo existe otra versión de este asunto con algunas diferencias e invertido respecto al grabado de Bolswert.

La estampa de Bolswert muestra la capacidad del grabador para traducir las gradaciones tonales con las líneas del buril. También es magnífica la detallada ejecución de los cuerpos y las manos de los niños, que forman un arco por el que pasan otros niños.

Bolswert realizó bastantes grabados según Van Dyck, tanto grabados religiosos como retratos para la *Iconografía*.



REVERENDISSIMO DOMINO D. GASPARI N. MIO ANTVERPIENSIVM EPISCOPO PRÆTORI & ARTIVM ELEGANTIUM ADMIRATORI AC FACTORI SVOQ. MÆCENATI D. C. MARTINVS VANDER ENDE ANTVERPIENSIS.

Rembrandt Hamereszoon van Rijn (1606-1669)

Rembrandt apoyado sobre un pretil / Rembrandt f 1639

[Ámsterdam, Rembrandt, 1639]

Aguafuerte y punta seca, 207 × 161 mm

Firmada y fechada en la esquina superior izquierda.

1^{er} estado de dos, retocado por Rembrandt.

Existen otras pruebas retocadas, una de ellas en el British Museum de Londres. Hind describe dos estados y un tercero dudoso, quizá retocado por Watelet. No se conserva la plancha.

Referencias: Bartsch, 1803-1821, n. 21. *Grabados y dibujos de Rembrandt*, 1934, p. 58. *Rembrandt*, 1998, p. 14. *Rembrandt*, 2005, p. 19.

BNE Invent/29172

En esta época de éxito y bienestar económico, Rembrandt se inspira en dos importantísimos retratos para representarse a sí mismo: el que se suponía que representaba a Ludovico Ariosto, de Tiziano, de la National Gallery de Londres, y el de Baltasar Castiglione, de Rafael, conservado en el Museo del Louvre de París. De este último es del que tiene una mayor influencia. La pintura salió a subasta en Ámsterdam en 1639 y Rembrandt hizo un apunte de ella que se conserva en la Albertina de Viena. Naturalmente, como hace siempre, Rembrandt no copia la pintura, sino que introduce cambios importantes para hacer totalmente suyo el autorretrato. En 1640 pintó una imagen parecida, mirando hacia el otro lado, que se conserva en la National Gallery de Londres.

De los muchos autorretratos que realizó Rembrandt, tanto en pintura como en grabado, este destaca por representar un momento álgido de su vida, y por su extraordinaria técnica en el uso del aguafuerte y la punta seca.

Esta estampa es una prueba excelente del primer estado con retoques en la parte baja de la tapia y en la parte derecha de la gorra. En el segundo estado, Rembrandt borra el pequeño mechón que cubre el borde inferior de la gorra.

Tiene la filigrana del siglo xvii, con el escudo de Estrasburgo, con flor de lis (fragmento). La estampa procede de la colección Izquierdo de 1904.



Rembrandt Hamereszoon van Rijn (1606-1669)***El descendimiento*** / *Rembrandt f. cum pryvl.* 1633*Amstelodami, Hendrickus Ulenburgensis Excudebat*, [ca. 1633]

Aguafuerte y buril, 525 × 410 mm

Firmado y fechado en el centro del margen inferior. El nombre del editor más a la derecha.

3^{er} estado de cinco. En los dos primeros no existe nombre de editor, el cuarto editado por Justus Danckers y el quinto con ese nombre borrado.

Basado en su pintura, conservada en la Alte Pinakothek de Múnich.

Referencias: Bartsch, 1803-1821, n. 81, (II). *Rembrandt*, 1998, n. 47a.

BNE Invent/44049

La pintura se basa, con algunas diferencias, en el cuadro de Rembrandt conservado en Múnich, que le había encargado Frederik Hendrik.

El cuadro está claramente influenciado por la pintura del mismo asunto de Rubens, de la catedral de Amberes (hacia 1611) que Rembrandt conocería a través del grabado de Vorsterman de 1620. En esa época el pintor, quizá por influencia de Rubens, pensaba reproducir sus cuadros en el grabado para darles mayor difusión. Posteriormente se va alejando de esa idea y sus estampas siguen una trayectoria paralela a su pintura sin casi influencias entre sí, a excepción de algún retrato o alguna otra obra.

Se ha pensado que el rostro del personaje subido a la escalera que sujeta el brazo de Cristo, es un autorretrato del pintor. Este detalle y la sensibilidad de la obra muestran el acercamiento de Rembrandt a los personajes bíblicos, que es una característica especial de las escenas religiosas, tanto pictóricas como grabadas, de Rembrandt.

Se sabe que Rembrandt grabó una primera plancha que se estropeó al morderla con el ácido, y la tuvo que desechar y hacer una nueva. Christopher Brown piensa que Jan Gilis van Vliet pudo intervenir en la plancha, pero no se sabe con seguridad.

Es uno de los pocos grabados de Rembrandt en que aparece un editor. En este caso se trata de Gerrit van Uylenburgh, primo de Saskia, primera esposa de Rembrandt, en cuya casa se había alojado el pintor al llegar a Ámsterdam.



Jan Lievens (1607-1674)

***La resurrección de Lázaro* / IL** [monograma]

[Leiden, ¿Lievens? ca. 1631]

Aguafuerte, 355 × 311 mm, en hoja
de 363 × 319 mm

Firmado con el monograma de Lievens
bajo la figura de Cristo, sobre la lápida.

1^{er} estado, descrito por Hollstein.

Posteriormente, la plancha fue retocada y
publicada por Frans van den Wyngaerde.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*,
v. 11, p. 8, n. 7. Ackley, 1980, p. 131, n. 82.

BNE Invent/44065

Lievens es, como Rembrandt, nativo de Leiden y allí comienza su formación. Hacia 1623-1624, va a Ámsterdam a aprender el oficio de pintor con Pieter Lastman, artista que había estado en Italia y tenía influencia de Caravaggio y Elsheimer, pintores de características tenebristas. En este taller coincide con Rembrandt unos seis meses, y al regreso de ambos a Leiden, trabajan en colaboración.

Es posible que fuera en el taller de Lastman donde ambos artistas empiecen a interesarse por el grabado pues los dos comienzan a grabar a su vuelta a Leiden.

Hacia 1630, pintan ambos una Crucifixión y una resurrección de Lázaro, en una sana competencia. *La resurrección de Lázaro* pintada por Lievens, en la que se basa esta estampa, se conserva en la Chicago Brighton City Art Gallery, y la de Rembrandt en el Los Angeles County Museum of Art.

En 1632 Lievens se fue a Inglaterra, donde permaneció hasta 1644 y recibió una cierta influencia de Van Dyck. De todas formas sus pinturas y sus grabados, en general, están más influenciados por Rembrandt, e incluso ha habido dudas en algunas atribuciones de obras anónimas.

Desde su regreso a Ámsterdam en 1644, permaneció trabajando allí hasta su fallecimiento en 1674.



Ferdinand Bol (1616-1680)

La familia / f. Bol. 1643

[¿Ámsterdam?, s. n.], 1643

Aguafuerte, punta seca y buril, 183 × 217 mm

También se ha titulado *La Sagrada Familia en un interior*.

Firmada y fechada en la ventana.

Dibujo preparatorio en el British Museum.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 3, p. 18, n. 4. Ackley, 1980, pp. 155-156, n. 1000. *Rembrandt*, 1998, p. 168.

BNE Invent/44064

Esta estampa, que también se ha titulado *La Sagrada Familia en un interior*, tiene bastante influencia de las escenas nocturnas de Rembrandt, especialmente del grabado *San Jerónimo en meditación*, de 1642 (BNE Invent/29191). Está realizada al poco tiempo de que Bol estableciera su propio taller en Ámsterdam, después de abandonar el de su maestro.

Ferdinand Bol fue un gran pintor y grabador al aguafuerte. Nació en Dordrecht en 1616, donde se formó con Jacob Cuyp. Después se trasladó a Utrecht, donde tuvo como maestro a otro gran artista, Abraham Bloemaert, que además de pintar realizó muchos dibujos para grabados. Después se trasladó a Ámsterdam e ingresó en el taller de Rembrandt, hacia 1631-1632, y en 1641 abrió su propio taller en esta ciudad. Su estilo, tanto como pintor como grabador, tiene mucha influencia de Rembrandt, aunque es menos libre que el de su maestro y su temática se centra más en escenas de interiores y de carácter histórico. Tuvo mucha fama, y con los años se fue alejando de la influencia de su gran maestro y se acercó a un arte más próximo al academicismo francés. Falleció en Ámsterdam en 1680.

Realizó bastantes retratos, tanto individuales como de grupo, algunos con influencia de Rembrandt y otros de Van Dyck. En sus grabados la influencia de Rembrandt es más evidente, sobre todo en las cabezas de ancianos, muy característicos de su estilo. También sus dibujos se asemejan bastante a los de su maestro y en ocasiones se han atribuido a Rembrandt.



R. 181

La famille

R. N° 4.

Cornelis Visscher (1629-1658)

Cinco paisanos junto a una ventana / Ostade [¿]

[S. l., s. n., ¿entre 1645 y 1658?]

Aguafuerte, 282 × 240 mm

Firmada por Van Ostade en la esquina inferior izquierda. Faltan otras firmas por estar recortada. Se atribuye a Visscher por coincidir con la referencia de Le Blanc, n. 15.

Existe una copia invertida de esta misma composición (BNE Invent/2957).

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 15, p. 21, n. 19 (Van Ostade). Le Blanc, 1854-1889, v. 4, p. 132, n. 15.

BNE Invent/41986

La composición de esta estampa se parece mucho a la de *Los cantantes*, de Van Ostade. Puede que ambas se basen en alguna pintura desconocida.

Adriaen van Ostade (1610-1685) fue un pintor, dibujante y grabador al aguafuerte que retrató como nadie el mundo campesino de la Holanda de su época. Grabó él mismo numerosos aguafuertes y otros muchos grabadores lo hicieron según sus composiciones. Entre ellos se pueden citar, además de a Visscher, a Gole, Chenu, Lebas, etc.

Visscher fue un dibujante y grabador de Haarlem, hermano de Jan y Lambert Visscher y discípulo de Pieter Soutman, a su vez discípulo de Rubens. Grabó según composiciones de Adriaen van Ostade, Adriaen Brouwer, Nicolaes Berchem, etc. Representó sobre todo escenas de costumbres y retratos. Realizó también copias de mucha calidad de grabados de Rembrandt.

Se conservan gran cantidad de dibujos suyos y otros sin firmar que se le atribuyen por las características de su estilo. Realizó aguafuertes puros y aguafuertes incorporando el buril en la misma plancha, con una gran calidad técnica.



Crispijn van de Passe (1564-1637)

Asalto a Cartago / *Crispine vand Brooke inventor. Crispy pas sculp*

[S. l., s. n., ¿entre 1585 y 1637?]

Buril, 295 × 412 mm

Firmada en la esquina inferior izquierda por los autores.

Grabado por Van de Passe según dibujo de Van den Broeck, conocido como Paladanus.

Inscripción en tres columnas de tres versos, en latín, francés y neerlandés, en el margen inferior: *Prima lute feras dire, ... agmen. A la puissante Cite Cartago... gaigna. Scipio bestormpt Cartago... dach.*

2º estado, el primero firmado solamente por Van de Passe.

Referencias: Hollstein. *Dutch and Flemish*, v. 16, p. 29, n. 79. Franken, 1975, p. 48, n. 239.

BNE Invent/2222

La estampa describe el episodio de la Tercera Guerra Púnica, cuando Publio Cornelio Escipión, conocido como el Africano, conquista Cartago en el año 149 antes de Cristo.

Se muestra en primer plano el ejército de Escipión a las puertas de la muralla de la ciudad, de la que se desprende una gran llamarada.

El dibujante del grabado, Crispijn van den Broeck (1523-1591), fue un pintor, dibujante y arquitecto flamenco nacido en Malinas y fallecido en Amberes, donde trabajó toda su vida. Realizó muchos dibujos para grabadores, la mayoría flamencos, tanto estampas sueltas como portadas e ilustraciones de libros, para la imprenta de Plantino.

El grabador Crispijn van de Passe el viejo nació en Arnemuiden. Fue el primero de una importante saga de artistas que llegó hasta el siglo XVIII. Fue dibujante, grabador y editor. Viajó mucho y trabajó en Amberes, Utrecht, Amsterdam, Colonia (1596-1604), Arnhem. En su primera época en Amberes, grabó según artistas flamencos, especialmente según Maerten de Vos, también paisajes según Jan Brueghel, la mayoría publicados por Philip Galle, así como esta escena histórica según Van den Broeck.

Después grabó numerosas planchas según sus propias composiciones. Cultivó una temática muy amplia: retratos, estampas religiosas, alegóricas, mitológicas, de costumbres, históricas, etc. Su producción es muy amplia, tanto en estampas sueltas como en series e ilustraciones para libros. Fue un importante editor que publicó estampas en diferentes ciudades, especialmente en Colonia, a finales del XVI y primer cuarto del XVII.

Tuvo un hijo, Crispijn van de Passe el joven (1594-1670), cuyas obras muchas veces se confunden con las suyas.



Matthäus Greuter (ca. 1566-1638)

Alegoría de la muerte y la resurrección / *Math. Greuter fe et exc.*

[S. l.], *Math. Greuter fe et exc.*, [¿entre 1604 y 1638?]

Buril, 162 × 214 mm

Firmada en el centro de la parte inferior.

Sin fecha, se data entre 1604 y 1638, época de su estancia en Italia.

Inscripción en la parte inferior de la fuente:
Ergo sum Fons Vitae.

Inscripción en el margen inferior: *Vnius Vt Vitio multi cecidere nepotes. Sic est à Christo Rege parata Salus.*

Referencias: Hollstein. *German*, v. 12, p. 122, n. 54. *Del amor y la muerte*, 2001, pp. 274-275.

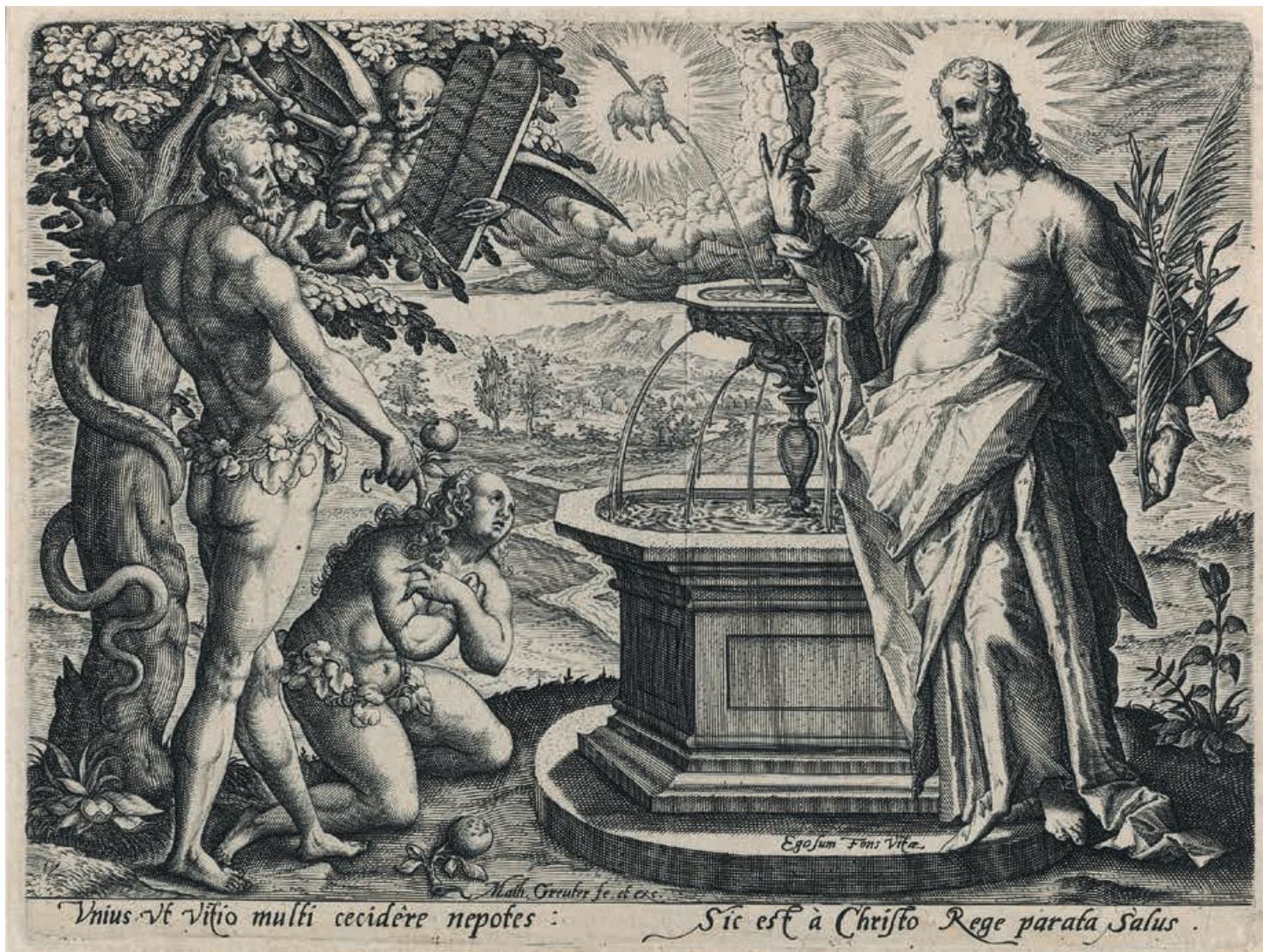
BNE Invent/5809

A esta estampa se la conoce también como *Adán y Eva con Cristo*. Su simbología, con Adán y Eva después del pecado original, en un lado, y Cristo en el otro, responde a la idea de mostrar el pecado como la muerte del alma. En el árbol y en la parte superior aparecen la serpiente inductora del pecado y la calavera que representa a la muerte, sosteniendo la tabla de la Ley, para mostrar la infracción de los primeros padres.

Por otra parte, a la derecha, Jesucristo señala el cordero del que mana agua hacia la fuente, donde pone en latín: «Yo soy la fuente de la vida», lo que es una alegoría de la Resurrección.

En la obra se advierte la influencia del manierismo italiano, así que muy probablemente esté realizada durante la estancia de Greuter en Italia, entre 1604 y 1638, fecha de su fallecimiento.

Greuter nació en Estrasburgo, que entonces pertenecía a Alemania, en 1565-1566. Es un dibujante y grabador al buril de una gran técnica. Va primero a varios lugares de Francia, Lyon, Avignon, etc., y después, hacia 1603-1604, a Roma. Trabaja allí para el cardenal Escipión Borghese y para los papas Pablo V y Urbano VIII. Grabó según artistas italianos, como Federico Barocci y Federico Zuccaro y también hizo muchas estampas según sus propias composiciones, como en este caso. Los asuntos de sus estampas son muy variados; grabados religiosos, alegorías, escenas históricas, planos de jardines de Roma y de la ciudad, mapas, etc. Fallece en Roma el 22 de agosto de 1638, a los sesenta y tres años.



Matthäus Küsel (1629-1681)

Anfiteatro con Cecrope y Marte / Lodovico Burnacini in. Matthaues Küsel fecit

[Viena, Mateo Cosmerovio, 1667/1668]

Aguafuerte y buril, 241 × 427 mm

Firmada en las esquinas inferiores.

Estampa suelta de: *La manzana de oro* (n. 15).

La obra tiene 23 grabados y una portada. Describe la representación de la ópera *Il pomo d'oro* (*La manzana de oro*), que escribieron Francesco Sbarra y Antonio Cesti para celebrar la boda del emperador Leopoldo I de Alemania con Margarita Teresa de Austria, en 1666.

Se publicó una edición italiana en 1667 y otra en español en 1668.

Referencias: Hollstein. *German*, v. 20, p. 61, n. 247-271. Le Blanc, 1854-1889, v. 2, p. 478, n. 4-49. Turner, 1996, v. 5, p. 264 (Burnacini), v. 18, p. 535 (Küsel). Merino, 2008, pp. 141-166.

BNE Invent/6626

La estampa muestra la imagen de uno de los escenarios de la ópera *La manzana de oro*. Recoge el momento en que Cecrope, fundador de Atenas y rey de los atenienses, se enfrenta a Marte en un amplio anfiteatro.

La ópera se representa para celebrar la boda de la infanta Margarita Teresa, hija de Felipe IV y de su segunda esposa Mariana de Austria, con su tío Leopoldo I, hermano de su madre, emperador del Sacro Imperio.

Ester Merino, en su artículo sobre los diseños escenográficos de Ludovico Burnacini para *Il pomo d'oro* (*Anales de Historia del Arte*, 2008, n. 18), realiza un elaborado estudio sobre esta obra publicada en Viena, y estudia cada estampa.

El diseñador de las escenografías, Ludovico Ottavio Burnocini (1636-1707) nació en Mantua donde tuvo su primera formación y su aprendizaje como arquitecto. En 1652 se trasladó a Viena, donde pronto consiguió importantes encargos de Leopoldo I, que era muy aficionado al teatro y a la música. Debido a esto, Burnocini construyó un nuevo teatro en 1665, que fue destruido por un incendio en la invasión turca, veinte años después. Burnocini permaneció en Viena hasta su muerte en 1707.

Matthäus Küsel, autor de la plancha, según el diseño de Burnocini, fue un grabador alemán, nacido en Augsburgo en 1629, hermano del también grabador Melchior Küsel, con el que colaboró en ocasiones. Su maestro fue Matthäus Merian, en Fráncfort, y trabajó en Alemania y Austria, en la corte vienesa, donde realizó esta serie de estampas, las más importantes de su carrera como grabador.



Philipp Kilian (1628-1693)

Salomé con la cabeza de San Juan Bautista / C. Hutin del. P. A. Kilian sculps A. V.

[Augsburgo, s. n., ¿entre 1665 y 1693?]

Aguafuerte y buril, 400 × 282 mm

Firmada en las esquinas inferiores por Hutin como dibujante y Kilian como grabador. Según el cuadro de Carlino Dolci, conservado en la Galería de Dresde, que se data entre 1665 y 1670.

Inscripción bajo la imagen en italiano y francés: *Quadro di Carlino Dolce cavato dalla Galleria Reale di Dresda. Tableau de Carlino Dolce de la Galleria Royale de Dresde.*

Escudo real entre las dos inscripciones. En las esquinas inferiores del margen la medida de la pintura en italiano y francés.

La estampa pertenece a una serie sobre las pinturas de la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde, realizada por diferentes artistas.

Referencias: Hollstein. *German*, v. 17, p. 168, n. 5. Bryan, 1925-1927, v. 3, p. 133.

BNE Invent/321

La imagen describe el momento en que Salomé, hija de Herodías, presenta a su madre una bandeja con la cabeza de san Juan Bautista. Este había reprochado al rey Herodes Antipas su matrimonio con Herodías, ya que ésta se había divorciado de su primer marido, Herodes Filipo, hermano del rey, para casarse con Antipas. Debido a esto, Herodes manda encarcelar a san Juan.

En el cumpleaños de Herodes, Salomé le ofreció una danza y él a cambio le dijo que le pidiera un deseo. Salomé, instigada por Herodías, le pidió la cabeza del Bautista. Entonces, Herodes mandó que lo decapitaran.

Esta escena ha sido muy representada en la historia del arte, con diferentes composiciones, más o menos dramáticas. Aquí, Dolci representa a Salomé vestida al estilo italiano de su época y sin extremar el aspecto dramático de la imagen.

Carlino Dolci (1616-1686) nació y vivió toda su vida en Florencia y su maestro fue Jacopo Vignali. Pintó principalmente obras religiosas y se caracterizó por la lentitud y meticulosidad en su trabajo. Su hija Agnese copió varias de sus obras.

Philipp Kilian, el autor de la estampa, fue un grabador de Augsburgo perteneciente a una importante saga de artistas. Era hijo de Wolfgang Kilian y hermano de Bartholomäus. Grabó según artistas italianos, franceses y alemanes, especialmente retratos. Sus estampas tienen gran calidad, como se muestra en este grabado que reproduce fielmente la pintura de Dolci.



C. Ratto del.

P. A. Kellin sculp. G. V.

*Quadro di Carlino Dolce
Cavato dalla Galleria Reale
di Dresda.*

alto 3. piedi 5. onc. largo 2. piedi 10. onc.



*Tableau de Carlino Dolce
de la Galerie Royale
de Dresde.*

haut 3. pieds 5. pouc. large 2. pieds 10. pouc.

Matthäus Merian (1621-1687)

Escena de caza de jabalí / M Merian inue et sculp 1624

[S. l.], P. Aubri excudit, [1624]

Aguafuerte, 187 × 290 mm

Firmado y fechado en la esquina inferior derecha.

N. 1 de la serie: Serie de seis paisajes con escenas de caza.

Los datos de edición abajo, hacia el centro. 2º estado con la palabra *Die Claus* y el nombre de P. Aubri que faltan en el primero.

Referencias: Hollstein. *German*, v. 29, p. 195, n. 513. Le Blanc, 1854-1889, 366-372.

BNE Invent/386

Merian realizó bastantes grabados según otros artistas, especialmente Paul Bril, pero en este caso él es también el autor de las composiciones de las estampas de esta serie de escenas de caza.

Las escenas de caza que proliferan bastante en los siglos XVI y XVII tienen su precedente más claro en la serie *Venationes*... según composiciones del artista de Brujas Jan van der Straet, grabadas por artistas flamencos, como los Collaert y los Galle. Straet se estableció en Florencia, donde se le conoció como Stradano, y acabó su carrera en esa ciudad. Allí colaboró con Antonio Tempesta, quien a su vez realizó varias series de escenas de caza que se difundieron por toda Europa.

Merian hizo también otra serie de cuatro escenas de caza basadas en Antonio Tempesta y copió asimismo una serie de este artista sobre las hazañas de Alejandro Magno.

Matthäus Merian, conocido como el joven, pues su padre también era grabador, nació en Basilea en 1621 y trabajó principalmente en varias ciudades alemanas, Suecia e Inglaterra. Fue pintor y grabador y colaboró con su padre en algunas estampas.

Pintó varios retablos de iglesias alemanas y retratos en Suecia al servicio del mariscal Carl Gustav Wrangler. Trabajó en las cortes de Fráncfort, Nuremberg y Bamberg. Merian cuenta en su *Autobiografía* que después de formarse con su primer maestro, Joachim von Sandrart, en 1636-1637 fue a Londres y estuvo en el taller de Van Dyck desde 1639 hasta la muerte del pintor, en 1641. La influencia de éste se advierte en los retratos de Merian y en su pintura *Vertumno y Pomona*, realizada en Londres.

Jahel Sanzsalazar en su artículo «Matthäus Merian el joven, pintor en el taller de Van Dyck», cuenta la relación entre estos dos artistas (*Archivo Español de Arte*, 327, julio-septiembre, 2009, pp. 259-272.).

El editor de la estampa, Pierre o Peter Aubry (1610-1686), nació en Estrasburgo y fue también grabador, especialmente de retratos.



Johann Wilhelm Baur (1607-1642)

Diana y sus ninfas sorprendidas por Acteón / J W Baur Invent.

[*Viennae Austriae*, s. n., 1641]

Aguafuerte, 125 × 205 mm

Sin inscripciones. En otras ediciones inscripciones en latín y alemán.

En la portada de la obra: *DEN HOCH EDLEN UNND GESTRENGEN... JONAE Von HEYSSPERG Auff Merckestein. Johann Wilhelm Baur Inventor et fecit Viennae Austriae 1641.*

La portada es de la primera edición, antes del nombre de Jeremias Falk.

Estampa suelta de una colección ficticia de 150 estampas, la mayoría de Johann Wilhelm Baur de las *Metamorfosis* de Ovidio.

Referencias: Hollstein *German*, vol. 2, p. 161, n. 12, (I). *Catálogo colectivo* (CCPB), 906480-x.

ER/3060 (28)

La escena pertenece al libro tres de las *Metamorfosis* de Ovidio. Describe el momento en que Acteón se acerca a la fuente donde Diana se está bañando con sus ninfas, quien hace que el aspecto de Acteón se convierta en el de un ciervo y sus propios perros lo ataquen hasta despedazarlo.

Esta serie de Baur se basa principalmente en la de Antonio Tempesta publicada en 1606. Esta estampa es de las más parecidas a las de Tempesta del mismo asunto. En Vaduz se conservan algunos dibujos preparatorios de la serie.

Baur fue un pintor de miniaturas y grabador en metal alemán, nacido en Estrasburgo hacia 1607 y muerto en Viena en 1640. Se formó con el miniaturista Friedrich Bretel en su ciudad natal y en 1630 viajó a Roma donde tuvo el apoyo de Brassiano, mecenas de artistas. En 1637 se trasladó a Viena y permaneció en esa ciudad, trabajando para el emperador Fernando III, hasta su fallecimiento en 1642.

Entre sus aguafuertes según sus propias invenciones destacan las *Metamorfosis* de Ovidio, *Las tentaciones de San Antonio*, *Caprichos de varias batallas*, etc. También hizo dibujos para otros artistas como 24 escenas de *La Pasión de Cristo* y una serie de escenas de la vida cotidiana en Roma, con trajes de la época de diversos países, todo grabado por Melchior Küsel, artista de Augsburgo. Su estilo recibe una fuerte influencia del francés Jacques Callot.



Jacques Bellange (ca. 1575-1616)

Diana y Orión / Bellange

[Nancy, s. n., entre ¿1610 y 1620?]

Aguafuerte, buril y punta seca, 462 × 202 mm

Firmado en la esquina inferior derecha.

Inscripción en el margen inferior en dos columnas de dos versos: *Gaudet amans nymphae... vehit / Qua mihi nunc impleut... diana gravat.*

1^{er} estado de tres, según Dumesnil, y segundo según Thuillier, que considera estado la prueba de la Bibliothèque nationale de Francia. El tercero, publicado por Le Blond.

Se conserva un dibujo preparatorio en el The Morgan Library & Museum de Nueva York.

Referencias: Robert-Dumesnil, 1835-1871, 36. Worthen-Welsh Reed, 1976, n. 12. Thuillier, 2001, n. 54.

BNE Invent/10013

La estampa de Bellange describe el momento en que Diana guía al gigante Orión que ha perdido la vista. Orión era un gran cazador que raptó a Merope, hija de Oenopion, y por ello fue castigado con la pérdida de la vista. Él y Diana cazaban juntos en los bosques de Creta y la diosa se enamoró de Orión y le servía de guía, como un lazarillo.

Como indica Thuillier, el precedente más parecido de esta estampa es la pintura de Luca Penni que grabó Giorgio Ghisi en 1556, en especial respecto a las figuras principales. Esta imagen de Diana guiando a Orión se relaciona con las figuras de san Cristóbal y el Niño Jesús, por las características de la composición.

En la inscripción de la estampa se alude al rapto de Europa por Júpiter, comparando esos personajes con Diana y Orión.

Bellange es un artista muy original con un estilo fácilmente identificable. Nació en Lorena hacia 1575 y fue pintor y grabador al aguafuerte. No se conocen datos sobre su formación, pero fue nombrado pintor de la corte del duque de Lorena en 1610 y trabajó para Carlos II y Enrique II de Lorena. Fue famoso en su época por sus pinturas, pero, desgraciadamente, las que había realizado para el palacio ducal de Lorena se destruyeron. Sí se conservan de él 48 aguafuertes y algunos dibujos de una gran originalidad, con cierta influencia de Parmigianino, siendo el grabador manierista francés más interesante. Murió todavía joven, con unos cuarenta años.



*Quidam amans in pupa et regior. hunc natus
Dumque regiorum per sua iura venit*
*Quidam mibi more. Angeli placidam solam memento
Dumque prope sit. memento. memento. memento.*

Jacques Callot (1592-1635)

*Carriere et rue neuve de Nancy ou se font les loustes et Tournois,
Combats et aues, ieus de recreation* / Iac. Callot In. et fecit.

[Nancy, ¿Israel Henriet?, 1627]

Aguafuerte, hoja de 167 × 508 mm

1^{er} estado de dos.

Firmado en la esquina inferior izquierda.

El título en una filacteria con un escudo en la parte superior.

Se le conoce también como *La Rue Neuve de Nancy*.

La plancha de cobre se conserva en el Musée des Beaux-Arts de Nancy.

Referencias: Meaume, 1924, 621. Lieure, 1989, 589. *Jacques Callot*, 1993, cat. 457.

BNE Invent/8190

A su regreso a Nancy, después de una larga estancia en Italia, Callot trabajó para la corte de Lorena en tiempos del duque Enrique II. Colaboró a veces con el pintor Claude Deruet y realizó grabados conmemorativos relacionados con la corte. En esta época publicó la mayoría de sus grabados Israël Henriet, amigo personal.

Esta estampa, que describe una nueva calle de la ciudad natal de Callot, se inscribe en el conjunto de esos grabados conmemorativos para la corte de los duques de Lorena y muestra las cualidades de Callot para describir amplios espacios arquitectónicos.

Los duques de Lorena ejercieron un importante patronazgo del arte y trabajaron para ellos dos de los más grandes grabadores franceses, primero Bellange y después Callot.

Callot nació en Nancy (Lorena) en 1592 y fue un importantísimo dibujante y grabador. Se formó en su ciudad natal primero con el platero Domingue Crocq y luego con el pintor Claude Deruet. Después viajó a Italia, donde permaneció durante diez años, primero en Roma (1608-1611), donde trabajó con Antonio Tempesta, y después en Florencia, trabajando desde 1614 para el gran duque Cosme II de Médicis, hasta 1621. Regresó a Nancy en esas fechas y muchas de sus estampas las publicó su amigo Israël Henriet. Innovó en la técnica del aguafuerte, utilizando el escoplo, y grabó gran cantidad de planchas, muchas de ellas conservadas en el Musée Lorrain de Nancy. Realizó muchos grabados de diferente temática: religiosos, de costumbres, históricos, retratos, etc., tanto en estampas sueltas como en series. Entre éstas se pueden destacar *El Nuevo Testamento*, *Los caprichos* y *Las miserias de la guerra*. Murió repentinamente, aún joven, en 1635.

A su muerte, su sobrino Israël Silvestre heredó sus planchas e hizo nuevas ediciones, añadiendo su nombre.

Callot fue quizás el grabador francés más importantes de su época, por ser un gran innovador en el aspecto técnico y por realizar una gran cantidad de estampas según sus propias composiciones que abarcan muchas temáticas diferentes.



Claude Mellan (1598-1688)

La Santa Faz / C. MELLAN G. P. ET F. IN AEDIBVS REG. 1649

[París, ¿Mellan? ca. 1649]

Buril, 430 × 220 mm

2º estado de dos, en el primero no aparecen las palabras: *IN AEDIBVS REG.*

Firmado en la esquina inferior izquierda.

Inscripción en la parte inferior del sudario:
FORMATVR VNICVS VNA / NON ALTER

La plancha original se conserva en la Chalcographie de la Bibliothèque royale de Bélgica.

Referencias: Le Blanc, 1854-1889, n. 33.

Inventaire du fonds (BNF) (v. 7), n. 21.

La faz de la eternidad, 2006, pp. 396-397, n. 123. Melot, 2010, n. 230, pp. 219-222.

BNE Invent/42400

Esta magnífica estampa es famosa sobre todo por estar realizada en una sola línea que parte del centro de la imagen. La espiral, de diferentes grosores, produce distintos tonos de luces y sombras que aportan diferentes tonos de grises al rostro.

Se cree que la idea de esta única línea del buril partió del abad de Villeloin, amigo de Mellan. Esta característica técnica se indica en la inscripción de la estampa, donde se lee: *Formatur Unicus Una Non Alter*. También se cree que esa unicidad de la línea se relaciona con la figura de Cristo, hijo único de Dios.

La plancha original pasó a manos del editor francés Basan, y finalmente, en 1947, fue adquirida por la Calcografía de Bruselas, donde se conserva, aunque algo retocada.

Claude Mellan nació en Abbeville en 1598 y se formó inicialmente como pintor. Por el estilo de sus primeros grabados parece que su maestro fue Léonard Gaultier. En su primera época de actividad copió a otros maestros e hizo algunas ilustraciones de libros.

En 1624 viajó a Roma para aprender con Francesco Villamena, pero éste falleció poco después. Allí, Mellan convivió con el pintor Simon Vouet cuya influencia se aprecia en su obra. Con su estampa *San Juan Bautista en el desierto*, Mellan tuvo mucho éxito y le facilitó obtener diferentes encargos en Italia así como colaborar en la *Galleria Giustiniana*.

En 1636 Mellan se trasladó a París y de 1639 a 1643 trabajó para la Imprimerie Royale. Después trabajó para la regente Ana de Austria, realizando principalmente retratos y estampas religiosas y publicándolas él mismo. En 1649 grabó esta plancha de *La Santa Faz*, que es su grabado más famoso.

En 1668 empezó a trabajar para el Cabinet du Roi y siguió trabajando hasta pasados sus ochenta años. Falleció cumplidos los noventa en París.

En total, Mellan realizó unos cuatrocientos grabados de diferentes temáticas: retratos, estampas religiosas, ilustraciones, etc., la mayoría según sus propias composiciones, demostrando ser un excelente dibujante y poseer una extraordinaria técnica del buril.



Michel Dorigny (1617-1665)

El primer sueño de San José / [Simon Vouët Pinxit. Cu privil. Regis M. Dorigny Sculp 1640 Parisij]

[París, Cu privil. Regis Dorigny Sculp 1640 Parisij]

Buril, 275 × 193 mm

Faltan las firmas por estar recortada por la parte inferior. Los datos tomados de los repertorios. Según una pintura desaparecida de Simon Vouet.

Referencias: Robert-Dumesnil, 1835-1881, v. 4, n. 72 *Inventaire du fonds* (BNF) (v. 7), n. 72. Simon Vouet, 1991, p. 130. *Ydioma universal*, 1996, p. 103, n. 56.

BNE Invent/10017

San José al conocer que María, con quien se había desposado, estaba embarazada, sentía una gran preocupación y dudaba si repudiarla en silencio. Entonces se le apareció un ángel en sueños, escena que describe esta estampa.

San Mateo en su Evangelio lo cuenta así: «Se le apareció un ángel del Señor que le dijo: “José, hijo de David, no temas acoger a María, tu mujer, porque la criatura que hay en ella viene del Espíritu Santo”» (Mateo 1, 20).

Goya copió la obra en una de las pinturas para el oratorio del Palacio de Sobradriel (Zaragoza), en 1771-1772. Hacia 1915 las pinturas se trasladaron a lienzo y se mostraron en la exposición realizada para conmemorar el centenario de Goya en 1928. Hoy se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza.

Simon Vouet (1590-1649), autor de la obra original que reproduce Dorigny, fue uno de los pintores más importantes de Francia del siglo XVII. Estuvo unos trece años en Italia, donde se formó como dibujante y pintor con influencia de las pinturas venecianas y romanas. Fue llamado por Luis XIII para que regresara a Francia, adonde volvió en 1627. Vouet estuvo muy relacionado con el grabado pues muchos grabadores trabajaron según sus composiciones. Además de Dorigny, lo hicieron Mellan, Perrier, Daret, Torteбат.

Michel Dorigny nació en Saint-Quentin y trabajó con el pintor Georges Lallemant entre 1630 y 1635, aproximadamente. Después pasó al taller de Vouet con el que, en 1640, firmó un contrato por cinco años. En estos años, Dorigny grabó unas veinticinco planchas según composiciones del pintor. Poco antes de la muerte de Vouet, Dorigny se casó, en 1648, con la hija de éste, Jeanne-Angelique. Después Michel se unió a su cuñado Torteбат y siguió publicando grabados según composiciones de Vouet.

Dorigny fue también muy buen pintor que entró en la Académie Royale en 1663, después de haber decorado con sus pinturas, mitológicas y religiosas, diferentes edificios de París. Falleció en esta ciudad en 1665.



François Perrier (ca. 1590-1650)

Las bodas de Eros y Psique / *Divum ad nupcias Psyches convivium Raphaelis Vrbinat*
mirus labor in palatio guisae Romae à Francisco Perrier burgundo incisum.

[¿Roma, s. n., entre 1634 y 1646?]

Aguafuerte, 203 × 490 mm

Los nombres de los autores en la inscripción del margen inferior.

Referencias: *Raphael invenit*, 1985, p. 154 (VII), n. 17. Le Blanc, 1854-1889, v. 3, p. 173, n. 19.

BNE Invent/4961

La historia de Eros y Psique se cuenta en la fábula de Apuleyo *El asno de oro* (siglo II). La escena de su boda –según se describe en la pintura de Rafael– se plantea como una asamblea de los dioses. En el lugar de honor están los contrayentes, Eros abrazando a Psique, y en la mesa les acompañan los dioses y diosas, Júpiter, Juno, Apolo, Venus y Vulcano, acompañados por las Musas que cantan y bailan, y Pan toca su instrumento preferido.

Perrier reproduce en esta estampa la pintura que Rafael y su taller realizaron para la Loggia de Psique, de la Villa Farnesina de Roma, en 1517-1518. La obra fue encargo del gran mecenas renacentista Agostino Chigi, con motivo de su matrimonio con Francesca Ordeaschi.

Este asunto de los amores de Eros y Psique fue muy tratado en la pintura del Renacimiento, como es el caso de Giulio Romano, principal ayudante de Rafael en la Villa Farnesina, quien en su pintura de Psique en el Palacio del Té de Mantua vuelve a tratar el asunto. También lo hicieron otros artistas de la época, como Hendrick Goltzius, Abraham Bloemaert, Andrea Schiavone, etc.

François Perrier fue un pintor de éxito y grabó más de doscientos aguafuertes según importantes artistas y sus propias composiciones. Nació en Pontarlier y fue a Lyon para estudiar con Horace Le Blanc. Fue después a Roma, donde trabajó en el taller de Giovanni Lanfranco. En 1630 llegó a París y fue durante tres años el ayudante principal de Simon Vouet, realizando grabados según sus composiciones.

En 1634 regresó a Roma y fue cuando hizo esta estampa y trece más según las pinturas de Rafael de la Villa Farnesina, como *El concilio de los dioses* (BNE Invent/4962). Realizó también en estos años varias series de esculturas y relieves antiguos de Roma.

Regresó a París en 1646, donde realizó decoraciones para importantes edificios parisienses y fue uno de los doce miembros fundadores de la Académie Royale; falleció un año después en la capital francesa.



Dionem ad exoptatam Psychei conuictum. Raptus de Venetia mirus labor in palatio Italiae Romae. à Principibus Parter burando. in usum.

Robert Nanteuil (1623-1678)

Retrato de Jean Baptiste Budes Comte de Guébriant, Mareschal de France...

[París, s. n., 1656]

Buril y punteado, 302 × 191 mm, en hoja de 367 × 253 mm

2º estado de los cuatro descritos por Petitjean y Wickert.

Inscripción en la base del retrato: *Jean Baptiste Budes Comte de Guébriant, Mareschal de France, General des Armées du Roy en Allemagne et Gouverneur d'Auxone &c / RNanteuil sculpebat.*

Estampa suelta de: Jean de Le Laboureur. *Histoire du Mareschal de Guebriant.*

Referencias: Robert-Dumesnil, 1835-1871, n. 104. Petitjean, 1925, n. 82.

BNE IF/1586

El personaje retratado, Jean-Baptiste Budes, conde de Guébriant, mariscal de Francia (1602-1643), fue nombrado mariscal en 1642, durante el reinado de Luis XIII, falleció al año siguiente al ser herido en la batalla del sitio de Rottweil, con sólo cuarenta y un años.

En 1644 se dijo una oración fúnebre en memoria del mariscal en la catedral de Notre Dame de París, escrita por Le Laboureur.

Nanteuil haría el retrato entre 1642 y 1643, aunque se publicará más tarde, en 1657, en el libro de Jean de Le Laboureur, *Histoire du Mareschal de Guébriant*. En el retrato, bajo el personaje, su escudo y a los lados, objetos relativos a su profesión de militar.

Nanteuil nació en Reims en 1623 y fue dibujante y grabador. Se formó en su ciudad natal con Nicola Regnesson y en 1647 fue a París, donde estudió con Philippe de Champaigne y Abraham Bosse. Se especializó en el retrato, cuyos personajes dibujaba del natural. En 1653 fue nombrado retratista del cardenal Mazarino y posteriormente, en 1658, del rey Luis XIV. Falleció en París en 1678.

Fue un genial retratista que supo extraer la psicología de los personajes, y practicó un modelo de retrato enmarcado en un óvalo sobre una base con una inscripción relativa al personaje retratado. Grabó más de doscientos veinte retratos de los principales personajes de Francia, trabajando el buril con una técnica exquisita.



*Jean Baptiste Budes Comte de Guebriant, Ma-
reschal de France, General des Armées du Roy en
Allemagne, et Gouverneur d'Auxonne &c.*



Pierre Daret (ca. 1604-1678)

*Tableaux historiques ou sont gravéz les illustres françois
et etrangers remarquables par leur naissance* [frontispicio] / Par Pierre Daret Graveur
ordinaire du Roy et Louis Boisseuin
A Paris, chez Bousseuin, [1652-1660]

Aguafuerte, 280 × 200 mm

Firmado en la esquina inferior derecha:
Daret in. et caelavit 1654.

Inscripción en una filacteria en la esquina superior izquierda: *Dilexisti justitiam odisti iniquitatem. Psalm 44.*

Daret es el responsable de la obra y editor y firma los dos primeros grabados.

La obra consta de una portada, este frontispicio, un grabado con escudos y 194 retratos de personajes importantes de la historia de Francia desde la Antigüedad.

La mayoría de los retratos sin firmar. Algunos firmados por Jean Frosne y Jacques Grignon. No se sabe con seguridad qué retratos grabó Daret, ya que no los firma, aunque sí firma la obra y los dos primeros grabados.

Referencias: *Inventaire du fonds* (BNF), n. 219-234. *Inventaire du fonds* (BNF) s. XVII.

ER/85 (Frontispicio)

Esta imagen, que sirve de frontispicio a la serie de retratos de personajes de la historia de Francia, es una alegoría de la Justicia bastante original. Normalmente se representa la Justicia con una balanza en una mano y una espada en la otra, pero aquí se muestra como vencedora de la iniquidad, con una corona en la mano derecha. Así se explica en la inscripción bíblica que aparece en la filacteria: *Dilexisti justitiam odisti iniquitatem. Psalm 44.* (Has amado la justicia y odiado la iniquidad. Salmo 44.)

Pierre Daret fue un grabador de origen flamenco nacido en París que se formó con Pierre Firens y posteriormente viajó a Italia. En 1630 regresó a París y trabajó durante muchos años como grabador y editor. Fue un gran grabador de reproducción o quizá mejor dicho de interpretación pues al hacer una obra en un medio distinto no se puede hablar exactamente de reproducción. También creó estampas según su propia invención como es el caso de este frontispicio. Realizó cerca de quinientas estampas según composiciones de los mejores pintores franceses, entre ellos Vignon, Blanchard, Le Sueur, y en especial Simon Vouet, del que grabó varias pinturas en dos periodos distintos, de 1638 a 1642 y después de la muerte de Vouet, en 1649, cuando sus herederos le encargaron dos grabados más. También grabó obras según artistas extranjeros, como Tiziano, Annibale Carracci, Van Dyck, etc.

Grabó principalmente con el buril, mostrando una gran calidad, pero también hizo algunos aguafuertes. Falleció en Dax (Landas), en 1678.



Abraham Bosse (1602-1676)

***Matrimonio de Vladislao IV, rey de Polonia con María Luisa Gonzaga,
hija de Carlos I, Duque de Mantua***

[París, A. Bosse avec Privilege, 1645]

Aguafuerte, 277 × 388 mm, en hoja
de 377 × 503 mm

Firmada y fechada al final del título.

Título en el centro del margen inferior:
*CEREMONIE OBSERVÉE au Contract de
Mariage passé a Fontainebleau en presence
de leurs Majestez Entre Vladislaus III de nom
Roy de Pologne et de Suede... et Louise Marie
de Gonzague... 1645... / desseigné et gravé
a leaue forte par A. Bosse a Paris le 8me Nouem
1645 avec Privilege.*

Referencias: *Inventaire du fonds* (BNF), n. 1223.
Duplessis, 1896-1911, n. 1223. Le Blanc,
1854-1889, v. 1, n. 718.

BNE Invent/42463

La escena describe la ceremonia del contrato matrimonial del rey de Polonia y de Suecia, Vladislao IV, con María Luisa de Gonzaga, hija de Carlos I, duque de Mantua, celebrada en Fontainebleau en 1645.

Esta estampa retrata un acontecimiento muy importante que tuvo una resonancia mundial y es la más sobresaliente en ese aspecto de los grabados de Bosse. El artista realizó numerosos grabados históricos y de carácter político y social que tuvieron enorme repercusión que hizo que muchos ciudadanos imitaran las modas y costumbres de los personajes que aparecían en las estampas.

Bosse nació en Tours en 1602. Se formó primero con Melchior Tavernier y durante unos años vivió entre Tours y París, hasta que en 1632 se estableció definitivamente en la capital de Francia. En 1648, cuando se fundó la Académie Royale, fue nombrado profesor de perspectiva y en 1651 fue miembro honorario de la institución. Tuvo problemas con el presidente Charles Le Brun y fue expulsado de la Académie en 1661.

Bosse fue un gran dibujante y grabador que realizó unas mil doscientas planchas sobre la vida parisiense de las clases altas y medias. Grabó planchas de retratos, grabados históricos, alegóricos, de modas, ornamentales, etc. Grabó algunas portadas de series de grabados de Jacques Callot. Fue muy importante su aspecto didáctico como autor de la obra *Traité des manières de graver en taille douce...* de 1645, que tuvo muchísima repercusión durante mucho tiempo.



Abraham Bosse (1602-1676)

*Traité des manières de graver en taille douce sur l'airin
par le moyen des eaux fortes & des vernis durs & mols...* / A. Bosse

A Paris, chez ledit Bosse, 1645

Aguafuerte, 180 × 130 mm aprox.

1ª edición.

La obra consta de un frontispicio y 16 estampas sobre la forma de grabar y 75 páginas de texto.

Referencias: *Inventaire du fonds* (BNF), p. 495. Brunet, 1921, v. I, n. 1127. *Ydioma universal*, 1996, p. 101, n. 53.

BNE ER/5312 (Est. 8)

Este manual es el más importante de Bosse en cuanto a la teoría y técnica del grabado. Fue la primera obra sobre este asunto y tuvo una impresionante repercusión, publicándose numerosas ediciones y traducándose rápidamente a varios idiomas. Incluso hoy día se sigue publicando.

A esta primera edición de 1645 le siguieron otras nuevas durante los siglos XVII y XVIII, en las que se fueron agregando nuevas estampas.

La primera traducción es al alemán; después, William Faithorne la traduce al inglés con el título: *The Art of Engraving and Etching*, en 1662, y la publica en Londres. También se tradujo al neerlandés (1662) y al portugués, bastante más tarde (1801). En España el tratado de Manuel de Rueda, *Instrucciones para grabar en cobre y perfeccionarse en el grabado al buril, al aguafuerte y al humo*, se publica en Madrid en 1761 y sigue muy de cerca la obra de Abraham de Bosse; fue muy utilizada por los grabadores españoles del siglo XVIII, Goya entre otros.

En la obra, Bosse introduce técnicas utilizadas por Callot, como el uso del escoplo, pero con la teoría de que se puede utilizar el aguafuerte de manera que se asemeje al grabado a buril, consiguiendo resultados parecidos a los grabados de Mellan. Estos dos grabadores fueron los que más influyeron técnicamente en Bosse.

Bosse también publicó otras obras de carácter didáctico, como un tratado de las formas de diseñar los órdenes arquitectónicos y obras sobre el uso de la perspectiva.



Pietro Testa (1612-1650)

Invierno / Petrus Testa Pinxit et Sculpsit 1644

Si stampano in Roma alla Pace, per Giouan Jacomo Rossi all insegna di Parisi, [entre 1649 y 1691]

Aguafuerte, huella de la plancha 500 × 715 mm
3^{er} estado.

Pertenece a la serie: *Las cuatro estaciones*
(1642-1644).

Se conservan dos dibujos relacionados con la
estampa: en el Museo de Beaux Arts de Dijon
y en el Museo Teylers de Haarlem.

Referencias: *The Illustrated Bartsch*, v. 45, p.
168, n. 39. *Pietro Testa*, 1988, p. 174, 82. *Viejos
maestros europeos*, 2010, pp. 128-129.

BNE Invent/40667

Esta original estampa del Invierno se cree basada en textos de Platón. Se ve a Selene (la Luna) en la parte izquierda y se muestra el ciclo de los elementos de acuerdo a la estación. Como indica Cropper (Pietro Testa, 1988), Testa muestra la vindicación y el sufrimiento del artista maduro y virtuoso, que está a la derecha, atrapado en el ciclo mortal de los elementos. Se apoya en la Virtud e intenta escapar de la Envidia. El artista lucha a favor de la verdad en un movimiento paralelo a la salida de la luna.

Esta serie de *Las cuatro estaciones* es una de las más importantes de la obra gráfica de Testa y la que tiene una iconografía más original y complicada.

Pietro Testa nació en Lucca en 1612 y fue muy joven a Roma, donde trabajó durante muchos años. Se cree que se formó con Domenichino. Su primeras estampas fueron religiosas, con influencia de Barocci. Posteriormente tuvo una mayor influencia de los Carracci. Los asuntos de sus obras se hacen más complicados con temas de la Antigüedad, mitológicos y alegóricos, algunos de carácter filosófico como *Las cuatro estaciones*. Fue pintor, dibujante y grabador y destacó principalmente por sus originales estampas de gran calidad técnica.

Su carácter algo extraño y conflictivo hizo que no recibiera el éxito que merecía. Fue encontrado ahogado en el río Tíber, en 1650, no se sabe bien si por accidente, suicidio o asesinato.



Francesco Villamena (1564/66-1624)

Aparición del Apostol Santiago al ejército del Rey Fernando I de Castilla y León /

Franciscus Villamena sculpsit & DD

Romae, Cum. Priv. Sumus pontificis et Superior Permissu, [¿entre 1590 y 1624?]

Buril, huella de la plancha, 400 × 500 mm

Grabado por Villamena según dibujo de Antonio Tempesta. Probablemente editado por el propio grabador.

Inscripción en el margen inferior:

*FERDINANDUS Castellae & Legionis Rex
Colimbricam Civitatem in Portugaliā ab
Agarenis occupatam, anno Domini 1017...
Palentin, p. 3.c.26. continetur.*

Dedicatoria bajo la inscripción: *ILLUSTRIS
ET EXCELENTISS. D. ANTONIO
CARDONAE ET CORDVBAE SESSAE
VAENNAE ET SOMMAE DVCI COM. DE
CABRA ET PALAMOS VICECOM. DE
IZNAIAR CATHOLICI REGIS APVD S.
SEDEM APOSTORATORI.*

Referencias: Le Blanc, 1854-1889, v. 4, p. 125,
n. 53. Nagler, 1924, v. 23, p. 16, n. 55.

BNE Invent/80075

Esta curiosa estampa grabada por Villamena según dibujo de Tempesta, dedicada al duque de Sessa, embajador de España en la Santa Sede, describe el milagroso episodio de la conquista de Coimbra a los musulmanes, por Fernando I de Castilla y León. Como se cuenta en el *Códex Calixtino*, el apóstol Santiago se apareció y ayudó a las tropas cristianas a conquistar la ciudad de Coimbra. «Allí fue donde muchos, los fieles que lo merecían, vieron al gran Santiago luciendo la bandera.»

La imagen describe el momento en que el rey Fernando va a abrir la puerta de las murallas de la ciudad rodeado de los soldados cristianos. Fernando I de Castilla y León (m. 1065) fue el segundo hijo de Sancho Garcés III de Navarra. Fue nombrado conde de Castilla hacia 1029 y fue el primer rey de Castilla y León, unidos, gobernando desde 1038 a 1065, fecha de su muerte. En 1064 conquistó Coimbra a los musulmanes –no en 1017 como dice la inscripción–.

Villamena fue un excelente grabador de reproducción, es decir, que grabó principalmente según composiciones de otros artistas. En este caso según una imagen muy característica de Antonio Tempesta (1555-1630): una escena de una batalla.

Nació en Asís hacia 1564-1566 y fue a Roma en torno a 1590. Según algunos autores se formó con Cornelis Cort y se relacionó con el círculo de los Carracci. Grabó composiciones propias y también según artistas como Rafael –Las Logias del Vaticano–, Tempesta, Annibale Carracci, Correggio, etc. Fue uno de los primeros grabadores italianos en realizar grabados de género que influyeron en Callot y otros artistas posteriores. También su técnica del buril influyó en grabadores como Mellan. Fue asimismo un importante editor de estampas en Roma. Falleció en esta ciudad en 1624.



Antonio Tempesta (1555-1630)

Josué mutila los cuerpos de sus enemigos / A TE[monograma]

[Roma], Nicolaus van Aelst formis Romae Superiorii permissu, 1613

Aguafuerte, 189 × 283 mm

Título latino en el centro del margen inferior:

IOSUE ABSOLVTO BELLO CRVRA/
HOSTIVM EQVIS AMPVTAT, CVRRVS
COMBVRIT.

A los lados del título inscripción en dos columnas de dos líneas: *Bellori cecidere... tolle face.*

El nombre de Tempesta en la dedicatoria a Cosme II, de la portada y sus iniciales en todas las estampas.

Estampa 12 de: *Batallas del Antiguo Testamento*, que consta de portada y 24 ilustraciones.

1ª edición. Se publicó una segunda en Venecia en 1660.

Referencias: *The Illustrated Bartsch*, v. 35, pp. 61-85, n. 235-259. *The Illustrated Bartsch*, v. 35, *Commentary*, pp. 135-168, n. 235-259. Huidobro, 2010, pp. 3-7.

BNE Invent/4722

La imagen muestra una cruenta escena de una de las batallas de Josué, que sucedió a Moisés, a quien había acompañado en sus conquistas, como líder de los israelitas. Conquistó Canaán y su triunfo más importante fue en la batalla de Jericó, como se cuenta en el libro de Josué de la Biblia.

La serie a la que pertenece esta estampa, *Batallas del Antiguo Testamento*, describen escenas de batallas desde la época de Abraham, el triunfo de David sobre Goliat, las luchas de Saúl contra los filisteos o la muerte de Holofernes a manos de Judith.

Antonio Tempesta fue un pintor-grabador que se especializó en escenas de batallas y de caza de diferentes animales, influido por el artista flamenco Jan van de Straet con quien colaboró en Florencia. También realizó otros grabados de carácter religioso, histórico, literario, mitológico, alegórico, reproducción de obras escultóricas y arquitectónicas, etc., pero su mayor influencia la ejerció con esas estampas de batallas y de caza.

Nació en Florencia en 1555 y se formó primero con Santi de Tito, principalmente en el arte del dibujo. Tuvo una gran influencia de Straet, con quien colaboró en la decoración del Palacio Vecchio de Florencia. Va a Roma y en 1572 trabaja para Gregorio XIII en las Logias vaticanas. Hace otros trabajos en Roma, varios de ellos con escenas de caza.

Su mayor logro como artista son sus numerosos aguafuertes –Bartsch describe 1460– realizados en Roma entre 1589 y 1627, casi siempre según sus propias composiciones. Falleció en Roma en 1630 después de haber realizado magníficas obras muy difundidas por toda Europa, que influyeron en artistas como Callot o Stefano della Bella.



Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664)

El genio de Giovanni Benedetto Castiglione / *Genium Io. Benedicti Castilionis Ianuem Inu. Fe.*

Si uendono in Roma, da Gio. Iacomo di Rossi 1648 alla Pace, [1648]

Aguafuerte y buril, huella de la plancha
368 × 248 mm, en hoja de 437 × 306 mm

3^{er} estado de tres, con algunos retoques con buril. La plancha se conserva en la Calcografía de Roma.

Firmada en el libro que sostiene el Genio.

Dedicatoria en la esquina inferior derecha a Matthijs van der Merwede, lord Cloomer:
Ills.... De Meruhe Dno. ... Maecenati dignísimo / Io. Iacobus De Rubeis D.D.D.

Los datos de publicación en la parte más inferior de la imagen.

Referencias: *The Illustrated Bartsch*, v. 46, p. 36, n. 23 (22). Bellini, 1982, pp. 149-151, n. 56. *Del amor y la muerte*, 2001, pp. 272-273, n. 96.

BNE Invent/6420

Según Bellini, la estampa representa la inutilidad de las realizaciones humanas. Por otra parte, Santiago (*Del amor y la muerte*, p. 272) piensa que el genio puede representar el triunfo de la juventud y la sabiduría. Además, indica que, «tanto la trompeta que sostiene el joven como la presencia del angelito que vuela por los aires y el tambor del niño de la izquierda proclaman la fama del artista».

Hay además una clara alegoría a Minerva, diosa de las artes, por el bajorrelieve del pedestal, la cabeza de la Gorgona y el busto de una esfinge.

En la parte inferior se muestran los instrumentos del artista y unos pollos y un conejo, símbolos de su fecundidad.

También la imagen del Genio rodeado de todos esos símbolos puede representar la insatisfacción del verdadero artista que nunca está totalmente conforme con su obra aunque tenga éxito y fama. Como la *Melancolía* de Durero que aparece pensativa rodeada también de muchos símbolos, algunos muy misteriosos.

Castiglione nació en Génova en 1609. No se conoce bien su formación. Parece que tuvo influencia de Rubens y Van Dyck que estuvieron en la ciudad y cuyas obras pudo ver. Fue a Roma en 1634 y permaneció allí hasta 1651, con viajes a Florencia y Nápoles. En esa fecha de 1651 fue a Mantua a trabajar en la corte de Carlos II. Falleció en esa ciudad en 1664.

Fue un importante pintor-grabador barroco de características muy originales, tanto por su iconografía como por su técnica. Como grabador realizó más de sesenta aguafuertes y unos veinte monotipos. Con respecto a su iconografía, se caracteriza por misteriosas alegorías y por las cabezas de ancianos y de personajes orientales. En cuanto a la técnica, además de su manera personal de tratar el aguafuerte y los monotipos, según Blunt (Blunt 1971) fue el inventor de la técnica del barniz blando. Todo esto muestra su inquietud por la innovación en el arte del grabado.

El editor de la estampa, Giovanni Giacomo de Rossi, fue uno de los más importantes de Roma a mediados del siglo XVII.



Salvatore Rosa (1615-1673)

Demócrito / Salvatore Rosa Inu. sculp.

[Roma? s. n., post. 1662]

Aguafuerte y punta seca, huella de la plancha 458 × 277 mm

2º estado de dos, bruñido en algunos puntos –base del sarcófago–. La plancha se conserva en la Calcografía de Roma.

Inscripción y firma en una cartela en la esquina inferior izquierda: *Democritus omnium decisor in omnium fine defigitur. Salvatore Rosa Inu. sculp.*

Sin fecha, se data en 1662.

Reproduce con pequeños cambios el cuadro de Rosa conservado en el Statens Museum for Kunst de Copenhague.

Referencias: *The Illustrated Bartsch*, v. 20, p. 271, n. 7. Petrucci, 1953, p. 107, n. 747. Wallace, 1979, p. 261, n. 104. *Ydioma universal*, 1996, p. 141, n. 107.

BNE Invent/45148

La frase de la inscripción que figura en la estampa: *Democritus omnium decisor in omnium fine defigitur* (A Demócrito se le congeló la risa al pensar en el fin de todas las cosas) define muy bien el significado del grabado, a lo que colaboran los diversos objetos que acompañan al filósofo del siglo IV, a. C.

Se ha pensado que Goya pudo inspirarse en este grabado para su estampa *El sueño de la razón produce monstruos*, de la serie *Los caprichos*.

Dentro del grabado napolitano del siglo XVII hay que destacar al autor de esta estampa, Salvator Rosa. Nació en Nápoles en 1615, donde se formó con su tío Paolo Greco y después con su cuñado Francesco Francanzano, discípulo de Ribera. Posteriormente estuvo en el taller de Aniello Falcone y después viajó a Roma, por primera vez, de 1634 a 1636, cuando por motivos de salud regresó a Nápoles. Dos años después volvió a Roma, donde tuvo varios encargos pictóricos y trabajó como dramaturgo y actor. A finales de 1639 se trasladó a Florencia, y allí permaneció desde 1646 a 1649, regresando ese año a Roma. En este periodo su arte se volvió algo más clásico. Además de trabajar como pintor y grabador se dedicó a escribir sátiras y a hacer retratos satíricos. Falleció en Roma en 1673.

Rosa fue un personaje peculiar, muy creativo y polifacético. Fue un importante pintor cuyas obras se conservan en los grandes museos europeos, pero quizás es más popular por sus aguafuertes de diferentes temáticas: escenas de batallas y de soldados, grabados de género, paisajes, retratos, alegorías, etc. Son muy conocidas sus *Piccole Figure*, que han sido muy copiadas.



Democritus omnium derisor
in omnium fine desiquitur

Schulze del. Gm. fecit

Ottavio Mario Leoni (1578-1630)

Retratos masculinos

[¿Roma, s. n., entre 1621 y 1630?]

2 estampas, aguafuerte, 90 × 71 mm,
cada estampa

*Contiene: Tres retratos masculinos.
Cuatro retratos masculinos.*

Sin firma de grabador. Sin fecha, su realización se data entre 1615 y 1618, pero posiblemente se publicaron después de 1621 fecha en que Gregorio XV le concede el privilegio para hacerlo.

Referencias: *The Illustrated Bartsch*, v. 38, p. 171, n. 12-13. Depauw-Luijten, 1999, pp. 78-79 (fig. 14). The Fitzwilliam Museum [en línea].

BNE Invent/655-656

Estos retratos de Leoni son muy importantes porque, según Depauw-Luijten, influyeron en los retratos de la *Iconografía* de Van Dyck, con quien coincidió en Italia. Parece que el autorretrato de Leoni influyó en el de Van Dyck de la portada de esta obra. Asimismo, los retratos de artistas, intelectuales y dignatarios que Leoni realizó en Roma pudieron ser la base de la idea de Van Dyck de realizar su *Iconografía*. Además, hay paralelismos en algunos retratos de ambos artistas, aunque la variedad de los de Van Dyck es mucho mayor en posturas y actitudes.

Leoni realizó muchos retratos de personajes romanos, y según su biógrafo Giovanni Baglioni «en toda Roma no había nadie que no hubiera sido retratado por Leoni».

Los tres primeros retratos corresponden a Camillo Grafico, Ercole Pedemonte y Antonio Casone. Grafico fue un grabador, Pedemonte un miniaturista y Casone escultor de pequeñas figuras de cera y arquitecto.

En los otros cuatro retratos aparecen Cosimo Orsini, de nuevo Camillo Grafico, Sigmund Laire y el autorretrato de Leoni. Orsini era un *amateur* de la pintura y Laire un miniaturista. Los dos retratos de Grafico proceden de un dibujo de Leoni de 1614 conservado en el Museo del Louvre.

Estos retratos, solamente del rostro, tienen una gran profundidad psicológica especialmente en las miradas. Se dice que el retrato de Galileo por Leoni ha ayudado a conocer el deterioro de la vista del astrónomo.

Leoni nació en Roma en 1578, donde trabajó toda su vida. Fue un importante pintor-grabador del barroco italiano y, aunque realizó también obras religiosas, se especializó en el retrato. Llegó a presidente de la Academia de San Lucas de Roma, lo que muestra su importancia. Falleció en esta ciudad en 1630.



Guido Reni (1575-1642)

La Virgen y el Niño con San Juan Bautista

[S. l., s. n., ¿entre 1620 y 1635?]

Aguafuerte, huella de la plancha 187 × 157 mm
Único estado descrito. Sin firmar.

Se conserva un dibujo preparatorio
en Windsor Castle, Royal Library (RL 3247).

La BNE conserva también una copia invertida,
publicada por A. Bonenfant
(BNE Invent/44988).

Referencias: *The Illustrated Bartsch*, v. 40,
p. 343, n. 6. Birke, 1988, p. 42, XXXIV.

BNE Invent/44986

El asunto que trata la imagen es muy característico de las estampas religiosas de los siglos XVI y XVII. Aquí san Juanito se dispone a besar el pie del Niño Jesús, acompañado por la Virgen María.

Según Bartsch, por sus características, en la búsqueda de la tridimensionalidad y la manera de tratar el aguafuerte, parece realizada a finales de la década de 1620 o principios de la de 1630. Es una estampa rara pues Bartsch sólo identifica 16 ejemplares de la misma.

El pintor boloñés Guido Reni, fue uno de los pintores más importantes del barroco italiano, continuador de la Academia de los Carracci en Bolonia y muy activo durante unos trece años en Roma. Grabó alrededor de cuarenta aguafuertes de mucha calidad con un estilo muy libre y característico.

Nació en Bolonia en 1575 y se formó con el pintor flamenco Denys Calvaert y después en la Academia de los Carracci. Hacia 1601 fue a Roma y recibió la influencia de Rafael y de Caravaggio y tuvo muchos encargos. En 1614 regresó a Bolonia y se estableció definitivamente en su ciudad natal, con algunos viajes a Roma y Nápoles. Realizó una amplia obra pictórica con mucho éxito ya en su época. Falleció en Bolonia en 1642. Estuvo algo olvidado por un largo tiempo hasta el siglo XX, cuando se volvió a reconocer su valía gracias a una gran exposición en Bolonia en 1954.



Stefano della Bella (1610-1664)

La Muerte en el campo de batalla / *Ste. Della Bella in. et fe. Cum Pri. Reg.*

[¿París? s. n., ¿entre 1646 y 1663?]

Aguafuerte, huella de la plancha
221 × 298 mm, en hoja de 350 × 418 mm

3^{er} o 4^o estado. Se conserva un dibujo
preparatorio en la Albertina de Viena (inv. 961).

Inscripción en el margen inferior en dos
columnas de seis versos, en francés:

Icy la mort triomphe entre les funeraillles...

Según De Vesme, la estampa estaría realizada
hacia 1663, pero actualmente se piensa
que se grabó hacia 1646-1648.

Referencias: De Vesme, 1971, p. 67, n. 939.
Stefano Della Bella, 1998, n. 24. *Del amor
y la muerte*, 2001, pp. 212-213, n. 69.

BNE Invent/6459

Esta es una de las estampas más representativas del arte de Stefano della Bella. Basada en una iconografía medieval de la danza macabra o la muerte triunfante, tiene sus precedentes más cercanos en las xilografías de *La danza de la muerte* según dibujos de Hans Holbein y en los grabados de *Las miserias de la guerra* de Jacques Callot sobre la guerra de los Treinta Años.

Aunque De Vesme la dató hacia 1663 es más probable que se hiciera hacia 1646-1648 cuando Della Bella hace cuatro aguafuertes ovales sobre la muerte.

Se conservan un dibujo preparatorio en la Albertina de Viena y una prueba retocada por el autor en el Metropolitan Museum de Nueva York.

La inscripción del margen inferior alude a las desgracias que provocan las guerras, que solamente producen muertes. Como dice el final de la inscripción: «Ella cambia los fértiles campos en ríos de sangre». El esquelético jinete sobre un impetuoso caballo del primer plano recuerda la figura de la muerte de los cuatro jinetes del Apocalipsis.

Stefano della Bella nació en Florencia en 1610 y se formó con Remigio Cantagallina, en cuyo taller tuvo como condiscípulo a Jacques Callot con quien tiene muchas similitudes. Después estuvo en Roma, de 1633 a 1639, fecha en que viajó a París, donde, apoyado por el cardenal Richelieu, tuvo mucho éxito y alcanzó una gran fama. Allí realizó gran cantidad de aguafuertes de enorme calidad de diversos asuntos: históricos, alegóricos, paisajes, escenas de género, etc. En París continuó en cierto modo la labor de Callot, que había fallecido en 1635. En 1650 regresó a Florencia, donde siguió trabajando para la corte medicea hasta su muerte en 1664.



Sous la Mort triomphe après les funérailles;
 Ses plus beaux promenoirs sont les lieux des batailles;
 Son Thronne s'affermir de la chute des morts;
 Elle change à l'instant par ses armes subtiles
 En rivières de sang les Campagnes fertiles,
 Et les plaines de Mars en montagnes de corps.

Gravé par M. de la Roche, et sc. par M. de la Roche.

Parmi les Escadrons, elle fait des ravages
 Du tranchant de sa faux, s'ouvre mille passages
 Cavaliers et Chevaux tombent également,
 Et ses coups sont si prompts, qu'on puissant corps d'armée
 D'un million de corps, horriblement formée
 Semble n'avoir laissé qu'une ame seulement.

Francisco Heylan (1584-ca. 1635)

El bautismo de los moriscos / Fran. Heylan Fecit.

[¿Granada? s. n., ¿entre 1618 y 1639?]

Aguafuerte, huella de la plancha 297 × 204 mm

Firmada en el centro de la parte inferior.

Inscripciones: Debajo de la imagen superior: *Ecce servus meos... gentibus proferet. Isa. 42*, debajo de la imagen inferior: *Deduxit eos in Spe... quem acquisivit dextera eius. Ps. 67*

La plancha se conserva en la Abadía del Sacromonte de Granada.

Referencias: Hagerty, 1974, p. 89. Moreno Garrido, 1976, pp. 90-91 y p. 198, fig. 49. Páez, 1981-1985, 1030-24. *Los Austrias*, 1993, p. 9, cat. 102. *Memoria de los moriscos*, 2010, p. 241, n. 66. Pérez Galdeano, 2013, v. 3, pp. 248-245, cat. 6-44.

BNE Invent/32309

En la imagen se representan dos sucesos que tuvieron lugar en Granada en 1607: en la parte superior aparece don Pedro de Castro y Quiñones, arzobispo de Granada de 1589 a 1610, recibiendo en audiencia a una delegación de moriscos, quizá procedentes de Fez, que le exponen su deseo de ser bautizados, y en la inferior, su bautismo masivo por el propio prelado.

Esta estampa era una de las 32 que estaban destinadas a ilustrar la obra de Justino Antolínez *Historia eclesiástica de Granada*, en las que Heylan trabajó de 1610 a 1624, uno de los proyectos editoriales más importantes que se llevaron a cabo en dicha ciudad; terminado el texto en 1611, la obra ha permanecido inédita hasta 1996. Su propósito era defender la tesis de que los moriscos granadinos descendían de los antiguos habitantes de la región que habían practicado el cristianismo antes de la llegada de los árabes y que muchos habían sufrido martirio por sus creencias religiosas en tiempos de los romanos; el supuesto descubrimiento de sus restos y de sus enigmáticos escritos en árabe, los llamados libros plúmbeos, en el monte Valparaíso, extramuros de la ciudad, tenían como finalidad frenar una nueva expulsión masiva de los moriscos ante el temor de que se volvieran a sublevar como había ocurrido durante la cruenta guerra de las Alpujarras, y a fomentar la convivencia pacífica entre cristianos y árabes.

Francisco Heylan, grabador nacido en Amberes, se estableció primero en Sevilla y después en Granada junto con su hermano Bernardo, y llegó a ser el grabador e impresor más importante de esta ciudad. Al italiano Girolamo Lucenti se deben muchos de los dibujos grabados por Heylan para esta obra. Parte de las láminas grabadas se volvieron a utilizar en el libro *Vindicias Catholicas Granatensis* (Lyon, 1706) y en el *Místico ramillete histórico*, de Heredia Barnuevo, impreso en 1741.



Ecce servus meus, suscipiam eum, electus meus, complacuit sibi in illo anima mea, dedi spiritum meum super eum, iudicium gentibus proferet. Isa. 42. 20



Deduxit eos in spe, & inimicos eorum operuit mare Et induxit eos in Montem sanctificationis sue: Montem quem acquisivit dextera eius. Ps. 77. 2

Juan de Noort (Jan van Noort) (1587-1652)

De Filyis Official, militar qui in belli mor [portada frontispicia] / *Juan de Noort F*

Matriti, ex typographia Didaci Díaz de la Carrera, 1648

Aguafuerte, 280 × 183 mm

Portada suelta de: *De Filyis Official, militar qui in Belli Mor*. Lib. XII... / Jerónimo Altamirano (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648).

La obra completa en: BNE 2/11636.

Referencias: Santiago Páez, 2006, p. 192-193 (il. 19), p. 205.

BNE Invent/38663

Esta portada es un buen ejemplo de cómo en una sola imagen se puede resumir el contenido del libro a través de una serie de figuras simbólicas y alegóricas procedentes de la mitología, de las ciencias naturales o de citas de autores clásicos, medievales o del Renacimiento. El libro defiende que los hijos de los oficiales muertos en la guerra deben tener prioridad en la obtención de cargos, siempre que sean dignos de ellos y fieles a las enseñanzas de sus padres.

Las tres Gracias que sostienen el título de la obra representan, según Séneca (*De beneficiis* 1.3.2.), el triple aspecto de la generosidad: el dar, el recibir y el corresponder al don, que es el tema central del libro: puesto que los oficiales han servido al rey dando su vida, es justo que éste corresponda con su munificencia hacia los hijos huérfanos. La estampa está dividida en tres estratos horizontales que corresponden al cielo, al mar y a la tierra. Preside el primero el escudo radiante de Felipe IV, asociado al sol naciente, Apolo, y con el lema que se le adjudicó: «Resplandezco como el cuarto planeta»; a los lados, la eclíptica por la que se mueven los signos del Zodiaco sostenida por Hércules, en pie sobre el monte Parnaso. Junto a éste un pájaro lleva a sus polluelos entre las patas para enseñarlos a volar, y en el lado opuesto dos ejemplos de hijos que desobedecieron a sus padres: Faetón e Ícaro y que por eso murieron.

En el plano terrestre, varios ejemplos de la devoción de los padres por sus hijos representada a través de los animales: el sucarate que protege a sus crías con su cola y el oso que, a base de lamerlas, les da forma; al otro lado, el magisterio de los padres: el toro conduciendo a la manada, una yegua amamantando a su potrillo y un ruiñón cantando ante sus crías.

En el plano inferior aparece una fuente de la que salen dos ramales, los dos caminos que pueden elegir los hijos: el del bien y el del mal.

Originario de Amberes, Jan van Noort –Juan de Noort en España– se estableció en Madrid donde trabajó durante treinta años (ca. 1621-1652) grabando 200 planchas; su estilo evolucionó desde un manierismo sobrio y elegante a un barroco castizo.



Pedro de Villafranca Malagón (ca. 1615-1684)

La Inmaculada / P^o Villafranca sculptor Regius

[S. l. s. n., ¿entre 1654 y 1684?]

Aguafuerte y buril, 262 × 170 mm

Firmado en la esquina inferior derecha.

Inscripción bajo los soldados, en la esquina inferior izquierda: *Omnes tenentes gladios et ad bella doctissima. Cant 3 alia vers. Omnes tenentes cruces.*

Referencias: Páez, 1981-1985, n. 2252-72.
Barrio Moya, 1982, p. 121; Carrete Parrondo, 1987, pp. 235.

BNE Invent/12893

En el siglo XVII los reyes españoles fueron los grandes defensores del misterio de la Inmaculada Concepción y de su papel como intermediaria entre su hijo y los hombres, misterio negado por los protestantes. Tanta fue la insistencia de Felipe IV, apoyado y empujado por la devoción popular, que el papa Alejandro VII concedió en 1661 la celebración de una fiesta anual para honrar este misterio; en 1760 Carlos III consiguió que el papa Clemente XIII declarara a la Inmaculada patrona de España y de las Indias, pero no fue hasta diciembre de 1854 cuando se proclamó el dogma. Los mejores pintores y escultores españoles del barroco crearon cada uno su prototipo de Inmaculada, a cual más bello, que fue copiado repetidamente por sus discípulos y ayudantes para atender la gran demanda por parte de iglesias, conventos y particulares; estos cuadros fueron reproducidos también en grabado, en una interpretación más o menos libre, para vender como estampas sueltas o para incluir en libros, con variantes cada una según su finalidad.

Pedro de Villafranca Malagón, el grabador más importante de la segunda mitad del siglo XVII en España, fue nombrado «abridor de láminas del rey» en 1654 (Barrio Moya p. 107). Se documentan cerca de trescientos grabados suyos entre ilustraciones para libros sobre la vida de nobles, religiosos, santos, etc., series de imágenes que difundían su vida ejemplar, como la de san Juan de Dios, obras literarias, etcétera. En plena efervescencia inmaculadista, grabó numerosas imágenes de la Virgen, sola o en composiciones más complejas, creaciones propias o copia de otros pintores; dos de las más bellas se incluyeron en libros sobre las órdenes de caballería de Santiago y Alcántara y, probablemente, ésta esté relacionada con la Orden de Calatrava, que conquistó este castillo a los moros y cuyo estandarte enarbolan las tropas que se acercan por la izquierda a los pies de la Virgen.



Pedro de Villafranca Malagón (ca. 1615-1684)

Retrato de Felipe IV, Rey de España / P. a Villafranca sculp Matriti Anno 1666

En Madrid, por Francisco Nieto, Año de 1666

Aguafuerte y buril, huella de la plancha
302 × 211 mm, en hoja de 323 × 227 mm

Firmado y fechado en las esquinas inferiores.

Inscripción en la filacteria superior:
PHILIPVVS. IV. HISPANIARVM REX

En la filacteria del centro: VAE HIS QVIA
PERDIDERVNT SVUSTINENTIAM
Ecles. Cap. 2.

En la filacteria de la parte inferior:
VAE MIHI QVIA DEFECIT ANIMAMEA.
Hier. 4.

Frontispicio suelto de: *Descripción de las
honras que se hicieron a la... Phelipe quarto rey
de las Españas...*

Referencias: Páez, 1966-1970, n. 2948-52. Páez,
1981-1985, n. 663-14. Orso, 1989, pp. 114-116
y fig. 9. *Los Austrias*, 1993, p. 308, 321b.

BNE IH/2948/52

Frontispicio del libro de Pedro Rodríguez de Monforte: *Descripción de las honras que se hicieron a la Catholica Magestad de D. Phelipe quarto rey de las Españas y del Nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación que de horden de la Reyna Nuestra Señora como superintendente de las Reales Obras dispuso D. Baltasar de Ribera, marqués de Malpica*. Madrid, por Francisco Nieto, 1666.

Este libro, imbuido plenamente del espíritu barroco, es una obra excepcional destinada a perpetuar la memoria de las exequias reales que se celebraron en Madrid a la muerte de Felipe IV; el desmedido afán retórico y erudito del texto está apoyado por 59 imágenes grabadas, entre las que destacan la portada, el retrato alegórico del rey, la vista del catafalco, el plano de la iglesia, la pintura que colgaba sobre la tumba, 41 jeroglíficos y 13 escudos, la mayoría grabadas por Pedro de Villafranca, el mejor profesional del momento, a partir de los dibujos del arquitecto Sebastián Herrera Barnuevo.

Preside la imagen el retrato de Felipe IV enmarcado por una corona de laurel y acompañado por angelotes que sostienen los símbolos de la realeza: la corona, el cetro, y su escudo. Se asienta sobre el globo terráqueo sostenido por cuatro figuras femeninas que representan los cuatro continentes: a la izquierda, Europa, tumbada sobre el toro en que se había transformado Júpiter para raptarla, y África, con el sol poniente tras ella y acompañada de un cocodrilo; a la derecha, Asia con turbante y sosteniendo un cetro con la media luna, y América portando un arco y un carcaj y con un tocado de plumas. Debajo una filacteria con la inscripción: VAE HIS QVIA PERDIDERUNT SVUSTINENTIAM (Eclesiastés 2) (Ay de los que perdieron su apoyo). Debajo, una figura de mujer velada que sostiene el escudo de Madrid está llorando por la muerte del rey, acompañada por los animales emblemáticos asociados a la monarquía española: el león con la espada y la esfera terrestre y el águila con la corona de laurel; debajo otra filacteria con la inscripción: VAE MIHI QVIA DEFECIT ANIMA MEA (Jeremías 4) (Ay de mi porque mi espíritu desfallece) –canto fúnebre de Jeremías–.



Francisco de Herrera (ca. 1590-ca. 1654)

La Trinidad adorada por las Santas Justa y Rufina, Felipe IV, Isabel de Borbón y los Condes de Olivares* / *Fran.us Herrera Hispalensis Figur. et sculpsit anno 1627.

[Sevilla, s. n., 1627]

Aguafuerte y buril, 294 × 170 mm

Inscripciones con los nombres de los orantes, dedicatoria y textos bíblicos.

Referencias: Martínez Ripoll, 1973, v. 3, p. 148. Martínez Ripoll, 1973, p. 92, pp. 247-248; Páez, 1981-1985, n. 1021-1023; Carrete Parrondo, 1987, pp. 357-358. *Los Austrias*, 1993, pp. 265-266, 269.

BNE Invent/14547

Flanqueando el medallón central que representa la Santísima Trinidad, aparecen las santas alfareras sevillanas Justa y Rufina sosteniendo las palmas de la victoria de su martirio por los romanos en el 287 d. C., al no venerar primero y después romper la imagen de la diosa Venus que desfilaba ante ellas. Sobre el medallón, el escudo de Felipe IV, y a los lados de las santas, los del conde-duque de Olivares y de su esposa, doña Inés de Zúñiga y Velasco, retratados de rodillas y de tamaño más reducido que Felipe IV y su primera esposa, Isabel de Borbón. De las bocas de los cuatro personajes salen filacterias con textos que se elevan hacia el cielo. Dos angelotes portan óvalos con citas bíblicas alusivas a los olivos, o sea, al conde-duque, que en esos momentos estaba en la cumbre de su valimiento con el joven rey y que sería el intermediario entre éste y la comunidad de los Trinitarios, que había encargado la estampa a Francisco de Herrera con ocasión de la elección del nuevo provincial de la orden en Sevilla.

La finalidad de la estampa está clara: el rey –su escudo– con la intervención de la Santísima Trinidad y con el apoyo de las santas, protege a la Orden Trinitaria –representada por su escudete en la parte inferior– tal como dice la inscripción en latín: «Oyó las peticiones de los pobres y los cautivos», por intermediación de su valido, el sevillano Gaspar de Guzmán.

Francisco de Herrera el viejo representa la transición entre el final del manierismo y la aparición del barroco en la pintura sevillana de la primera mitad del siglo XVII y, además, grabó algunas estampas a buril, la más interesante de todas es ésta, no sólo por su gran formato y la complejidad de su composición, sino por el naturalismo de los retratos de los personajes que aparecen en ella.



José de Ribera (1591-1652)

San Jerónimo y el ángel / HSP RBA

[Nápoles, s. n., ca. 1621]

Aguafuerte con retoques de buril, huella de la plancha 320 × 233 mm

1^{er} estado.

Firmada con el monograma en la esquina inferior derecha. Sin fecha, según Brown, realizada en 1621.

Referencias: Páez, 1981-1985, n. 1807-3.
Jusepe de Ribera, 1989, pp. 64-66, 5.

BNE Invent/46751

La estampa representa el momento en que, estando san Jerónimo retirado en el desierto para hacer penitencia, tiene una visión en la que se le aparece un ángel que, con su trompeta, anuncia el Juicio Final; el santo levanta la cabeza, asustado, y abre los brazos con un gesto teatral, propio del barroco. Este grabado, del que se conocen cinco estados, según Brown, debió alcanzar una gran difusión pues sirvió de modelo a numerosas pinturas de otros artistas, tanto italianos como españoles.

Jusepe o José Ribera (1591-1652) desarrolló toda su carrera artística en Nápoles, trabajando para el virrey de España, y alcanzó una gran fama tanto como pintor, en la estela tenebrista de Caravaggio, como grabador porque su manera de utilizar el aguafuerte supuso una gran novedad y un paso adelante en el camino de esta técnica hacia su aproximación al dibujo y a la pintura. La mayoría de sus estampas, realizadas en la década de los veinte del siglo XVII, están relacionadas con alguna pintura anterior, lo que hace suponer que pensó que eran un medio de difundir su arte, pero en muchos casos superan el modelo pictórico; sin embargo, en éste, Brown sostiene que la estampa, aunque con variantes, es anterior al cuadro del mismo tema que se conserva en el Museo del Hermitage, fechado en 1626.

Ribera, consigue representar en sus imágenes sobre papel exquisitos efectos de luz y sombra, delicadas texturas de la piel de sus personajes o poderosos volúmenes, utilizando todo tipo de trazos con la mayor libertad.



José de Ribera (1591-1652)

Sileno borracho / Joseph. à Ribera Hisp.s. Valenti Setaben f. Partenope 1628

[Roma], *Giovanni Orlandi Romano*, [1628]

Agua fuerte y buril, huella de la plancha
275 × 352 mm

2º estado, según Brown y Bartsch.

Plancha adquirida por la Calcografía
de Roma en 1738.

Firmado y fechado en una cartela en la esquina
inferior derecha.

Al pie de la stampa la inscripción dedicatoria:
*Al Molto Illre.Sr. Don Gioseppe Balsamo
Barone di Cattafi, Giorato dell Illmo. Senato
della nobile Citta di Messina. Giovanni Orlandi
Romano D. D.*

Referencias: Páez, 1981-1985, n. 1807-8.
The Illustrated Bartsch, v. 20, part 1, p. 282.
Jusepe de Ribera, 1989, n. 14-II. *Ribera 1591-1652*,
1992, pp. 139-140.

BNE Invent/43422

La stampa representa a Sileno, un dios menor de la mitología griega, padre adoptivo, preceptor y el mejor compañero de borracheras del dios Dionisos. Por lo general se le representa como un viejo muy gordo, fofo, medio calvo y muy feo, aunque en esta stampa Ribera lo presenta como de mediana edad. Tumbado en el suelo, levanta la copa para que se la llene de nuevo un sátiro, mientras otro le corona de pámpanos. Estos seres, medio hombres medio cabras, también formaban parte del alegre séquito de Dionisos –Baco en la mitología romana–, y a veces tenían que ayudar a Sileno a subir a su burro, cuando estaba demasiado borracho para moverse, aunque, en este caso, parece que el animal tampoco estaba en sus mejores momentos de lucidez. En la esquina inferior derecha aparecen dos niños, uno durmiendo la borrachera a cuyos pies está la firma de Ribera y donde indica su lugar de nacimiento: Xátiva de Valencia.

Como en otras ocasiones, en la stampa del *Sileno borracho*, Ribera no copia exactamente el cuadro que había pintado en 1626 (Museo de Capodimonte, Nápoles) sino que ha mejorado la composición, recolocando los personajes secundarios y simplificando los símbolos, con lo cual logra transmitir toda la alegría de una orgía báquica en la que el vino hace reír hasta al burro. El contraste entre la fofa y blanca piel del dios Baco y la peluda del sátiro que, desde atrás, le corona de pámpanos, demuestra la magistral manera de grabar de Ribera.



Pedro Perret (1608-1639)

Retrato de Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares / Pedro Per.ete sculp. Matriti

Matriti, [s. n.], 1637

Aguafuerte y buril, 282 × 192 mm

Inscripción en la base del retrato: *Qui beneficus idem et Dominus / ex Luc. 22, v. 25. / Unde Qui bene gratus idem et servis. / 1637.*

Referencias: Lafuente, 1960, n. 37; Páez, 1966-1970, v. 2, pp. 502-503. *Manuel Rico y Sinobas*, 2003, p. 245. *El legado de Manuel Rico y Sinobas*, 1963, p. 245. Blas, de Carlos, Matilla, 2011, pp. 642-643, cat. n. 910.

BNE IH/4219/6

Copia invertida y en formato más reducido del retrato del conde-duque de Olivares que había grabado el flamenco Paulus Pontius hacia 1626 a partir de una pintura de Velázquez y cuyos motivos decorativos había dibujado Rubens. Don Gaspar de Guzmán está representado como un militar triunfador rodeado por los símbolos correspondientes: las hojas de palma, las trompetas de la fama y los hachones ardientes; sobre él, protegiendo la esfera terrestre que gobierna, el timón y la lanza rodeada por una rémora, símbolos de su prudencia; flanquean la corona de laurel, concedida al triunfador, las alas del tiempo, a través del cual sobrevivirá su fama; una serpiente enroscada que simboliza la eternidad y por cuyo cuerpo discurren los signos del Zodíaco rodea la estrella de seis puntas con el sol en el centro. De los cortinajes que enmarcan la escena caen racimos de frutas, símbolo de la abundancia, y flanqueando el plinto que sostiene el retrato, dos magníficas figuras de genios alados que sostienen, uno los atributos del Hércules: la maza y la piel del león de Nemea, símbolos de la fuerza, y el otro, la lanza y el escudo de Minerva con la cabeza cortada de la Medusa, que petrificaba son su mirada a los enemigos, y la lechuza, símbolo de la sabiduría. Este retrato es una auténtica imagen del poder del favorito de Felipe IV.

Pedro Perret o Perete nació ya en Madrid, hijo y discípulo del flamenco Pedro Perret, figura fundamental para el grabado español, autor de las estampas del Monasterio del Escorial por encargo de Juan de Herrera, y quien implantó en España la manera de grabar a buril sobre láminas de metal o talla dulce.



Francisco Fernández (1605-1646)

Diálogos de la pintura de Vicente Carducho [portada] / Fr.co Fer.z f.

Alegoría de la Pintura aconsejando al discípulo aplicado que se aleje de los vicios que le puedan distraer de su trabajo / Fr.co Fer.z f.

En Madrid, impresso con licencia
por Fco. Martínez, Año 1633 (1634).

2 estampas, aguafuerte, huella de la plancha
180 × 125 mm, en hoja de 197 × 140 mm

Portada y estampa 25 de: *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia y definición, modos y diferencias...* / por Vincencio Carducho.

Referencias: Carducho, 1979.
Biblioteca Hispánica, 2007, p. 144.

BNE ER/1066 (portada)
BNE ER/1067 (est. 25)

La portada arquitectónica muestra un gran recuadro con el título completo y la dedicatoria a Felipe IV, flanqueado por las figuras alegóricas de la Teórica y la Práctica, los fundamentos del aprendizaje del arte de la Pintura, según Carducho. Más abajo, en el pedestal, figuran los datos de publicación.

En la estampa 25, *Alegoría de la Pintura aconsejando al discípulo aplicado que se aleje de los vicios que le puedan distraer de su trabajo*, una mujer, que representa la Pintura, sujeta con la mano derecha un bocado con los que se guía a los caballos mientras que, con la izquierda levantada, señala al aprendiz de pintor el rayo de luz ¿la inspiración? que le vendrá del cielo si sigue por el buen camino y no hace caso de los vicios y tentaciones que lo rodean. El buen discípulo, bien asentado sobre los grandes tratados de arte (pintura, arquitectura y geometría de los que habla Carducho en el primer Diálogo del libro) y con la ayuda de instrumentos relacionados con las ciencias, permanece absorto dibujando, ajeno a las francachelas con comilonas, música y mujeres que aparecen en el lateral izquierdo de la estampa, ni a las prostitutas o a las borracheras, representadas por Sileno montado en su burro, que hay a la derecha de la imagen. Él debe hacer caso a la inscripción que se lee en la filacteria: *RATIONE ET LABORE NON VOLUPTATE ET OTIO* (Razón y trabajo, no voluptuosidad y ocio). El gallo que hay a sus pies simboliza la vigilancia, la actividad, canta cuando sale el sol, por lo que se le relaciona con Apolo, símbolo de inspiración artística. El reloj de arena recuerda que no hay que perder el tiempo.

Los *Diálogos de la pintura de Vicente Carducho* tuvieron una enorme trascendencia en la enseñanza de los futuros artistas españoles al sistematizar el aprendizaje de la profesión, poniendo de relieve la formación intelectual y teórica de la misma y, por tanto, su dignidad e importancia como arte liberal. Acompañan al texto ocho ilustraciones, probablemente según dibujos de Vicente Carducho (ca. 1576/1578-1638), que fueron grabados al aguafuerte por su discípulo Francisco Fernández; son un apoyo y resumen gráfico del contenido del texto y están colocadas detrás de las poesías que el pintor encargó a sus amigos.



Artistas, editores e impresores flamencos

BAILLIU, PIETER DE (1613-ca. 1660/65). Nació en Amberes en 1613. Según unos autores se formó con Pieter de Jode el viejo y según otros con Schelte Adams à Bolswert. Continuó su formación en Roma con el pintor-grabador Joachim von Sandrart y allí colaboró en la *Galeria Giustiniana*, que se publicó en dos volúmenes en 1631. En 1640 regresó a Amberes. Fue un excelente grabador que pasó a las planchas obras de artistas flamencos, como Diepenbeecke –en bastantes ocasiones–, Rubens, Van Dyck (*Iconografía*), Van Lient, Van Tulden, etc, o italianos como Reni. Fue también editor de estampas [cat. 54, 72, 87].

BARBÉ, JEAN-BAPTIST (1578-1649). Nació en Amberes y, en 1595, entró en el taller de Philip Galle y posteriormente en 1610 fue maestro libre de la *Gilde* de San Lucas. Estuvo en Italia para perfeccionar su arte y a su regreso siguió trabajando como grabador con un estilo similar al de los hermanos Wierix. Realizó ilustraciones según diseños de Rubens en una biografía de san Ignacio, publicada en Roma en 1622. También grabó según Maerten de Vos y otros artistas flamencos [cat. 117].

BELLERUS, JOANNES II (Act. 1615-1635). Bellèrus, Petrus II (Act. 1618-1667). Impresores de Amberes que suelen trabajar juntos entre 1615 y 1635. Sus firmas son: *Apud Petrum et Ioannem Belleros*, y: *en casa de pedro y iuan bellero*. Publican la *Arcadia* de Lope de Vega en 1617, *Las obras de Tácito*, en castellano, en 1619, *Las guerras de los Estados Baxos*, de Coloma, en 1625, *Imperatorum Romanorum Numismata Aurea*, en 1627, etc. [cat. 120].

BIE, JACQUES DE (1581-ca. 1650). Grabador de Amberes que colabora en algunos grabados con Maerten de Vos

y Adriaen Collaert y, posteriormente, ilustra varias obras, entre ellas la portada frontispicia de *Imperatorum Romanorum Numismata Aurea*, en 1627, según dibujo de Rubens, *Emblemes des vertus et vices*, en 1634, una importante edición de la *Iconología* de Cesare Ripa, en 1636, *La France Metallique*, ese mismo año, etc. Colabora en obras publicadas en Amberes y en París [cat. 120].

BOEL, CORYN (1620-1688). Nace en 1620 en Amberes. Hacia 1648 se instala en Bruselas y se forma con David Teniers. Realiza bastantes grabados en metal según su maestro, especialmente de escenas de costumbres. Colabora en el *Teatro pictórico* de David Teniers, del que se hicieron ediciones en Amberes, Bruselas, Ámsterdam y Leipzig. También graba ilustraciones de otras obras publicadas en Bruselas y otras ciudades belgas. Fallece en Bruselas en 1688.

BOLSWERT, BOËTIUS ADAMS (1580-1633). Fue el mayor de los hermanos Bolswert y maestro de Schelte. En un principio trabajó en Ámsterdam realizando bastantes estampas según composiciones de Abraham Bloemaert. Al llegar a Amberes con su hermano trabajó con él en la imprenta Plantin-Moretus a partir de 1617 y para otros impresores de la ciudad. Obtuvo, junto con su hermano en 1621, el permiso para grabar planchas y vender estampas. Además de ilustrar obras para la imprenta Plantin-Moretus, reprodujo como su hermano pinturas de Rubens, aunque en mucho menor número, y de otros artistas.

BOLSWERT, SCHELTE À ADAMS (1586-1659). Aunque nacido en Frisia y habiendo trabajado primeramente en Ámsterdam se le incluye en la Escuela flamenca por

haber vivido casi toda su vida en Amberes, reproduciendo obras de Rubens y Van Dyck y trabajando en la imprenta Plantin-Moretus de Amberes a partir de 1617, junto con su hermano Boëtius quien fue su maestro de grabado. Ilustró libros copiando especialmente paisajes de Gilles van Coninxloo, David Vinckboons y Abraham Bloemaert. En 1621 él y su hermano obtuvieron el permiso para grabar planchas y vender estampas y en 1626-1627 Schelte es registrado como maestro libre en la *Gilde* de San Lucas de Amberes. Es probable que los hermanos trabajaran en Bruselas en 1627-1628, aunque pudieron seguir manteniendo su residencia en Amberes. Ambos hermanos grabaron mucho según Rubens, especialmente Schelte, con más de ochenta estampas. Se cree que entró en su taller junto con Boëtius en 1624, y algunos grabados fueron encargados directamente por el maestro, pero la mayoría los publicaron bajo su propio privilegio y con una dedicatoria a Rubens. La obra grabada de Schelte fue inmensa, con cerca de trescientas cincuenta estampas según artistas como Van Dyck –realizó siete retratos de la *Iconografía*–, Gerard Seghers, Jacob Jordaens, Erasmus Quellinus y Theodore Rombouts, además de Rubens, del que reprodujo muchas de sus pinturas más importantes [cat. 11-18, 41, 44, 59, 63, 83].

BRIL, PAUL (1554-1626). Pintor y dibujante de paisajes flamenco nacido en Amberes en 1554. Su padre y su hermano, ambos llamados Matthijs, fueron pintores, y él se formó con el paisajista Damiaan Wortelmans y posteriormente se fue a Roma con su hermano. Recibió la influencia de Adam Elsheimer y de Annibale Carracci. Sus visitas a la capital italiana sumaron a sus características flamencas las de la pintura paisajista italiana. En Roma decoró edificios importantes, como la iglesia de Santa Cecilia en Trastevere, pero principalmente realizó pequeños paisajes con diferentes personajes, escenas con ruinas, marinas, etc. Influyó en Claudio de Lorena a través de Agostino Tassi, que fue su discípulo en Italia. Realizó gran cantidad de dibujos para grabados, algunos los grabó él mismo y otros artistas, como Johann, Aegidius, Raphaël y Justus Sadeler, Crispijn y Magdalena van de Passe, David Custos, etc. [cat. 75-76].

BROUWER, ADRIAEN (1605-1638). Pintor y dibujante flamenco nacido en Oudenaarde en 1605. Se cree que se formó en Haarlem en el taller de Frans Hals. Se trasladó a Amberes, hacia 1631, donde realizaría la mayor parte

de sus obras, e ingresó en el Gremio de San Lucas. La mayoría de las imágenes de sus pinturas y dibujos para grabados representan escenas cotidianas de personajes de bajo extracto social, fumando, bebiendo, en riñas callejeras, etc. En su última época, en sus obras abundan más los primeros planos. Realiza imágenes muy expresivas y realistas que algunos excelentes grabadores llevaron a las estampas unas veces basándose en sus pinturas y otras según sus dibujos. También hay grabados al aguafuerte firmados solamente por él. Entre los grabadores que reprodujeron sus obras se encuentran Cornelis Visscher, Coenrad Waumans, Pieter Nolpe, Abraham Bloteling, Herman Weyen, etc. Falleció muy joven en Amberes, en 1638 [cat. 63, 96, 98, 105-106].

BRUEGHEL, JAN (1568-1625). Jan Brueghel el viejo, hijo del pintor flamenco, Pieter Brueghel el viejo, era pintor y dibujante de grabados. Su obra pictórica consiste en escenas mitológicas, históricas, religiosas, alegóricas, flores y diversos tipos de paisajes con pequeñas figuras próximas a las de su padre, al que casi no conoció porque murió siendo él muy pequeño. Nació en Amberes y entre 1590-1596 viajó a Nápoles, Roma y Milán, donde entró en contacto con el cardenal Borromeo. En 1596 volvió a Amberes y viajó a Praga en 1604. Jan Brueghel tuvo gran popularidad por los numerosos paisajes con cielos azul claro y las pinturas de flores. Después de su estancia en Praga entró en contacto con los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia y fue uno de sus pintores favoritos junto a Rubens. Antoon van Dyck grabó su retrato y Rubens le hizo un retrato con su familia [cat. 77, 80].

BRUGGEN JAN VAN DER (1649-ca. 1714). Nació en Bruselas en 1649 y en 1679 estaba como maestro en la *Gilde* de Amberes. Realizó escenas de costumbres según Teniers y copió a Rembrandt. Grabó a la manera negra *El pesador de oro* según el pintor holandés. Posteriormente se trasladó a París, donde grabó según artistas franceses, hizo varios retratos e ilustró algún libro.

BRUNN, DAVID (activo 1ª mitad s. XVII). Se sabe muy poco de este grabador que firmó dos estampas según Van Dyck; *El triunfo de Baco*, realizado en Genova en 1628 según la pintura del pintor flamenco y otro grabado de temática similar. Existe además una *mezzotinta* de Bernard Lens que copia una parte de ese *Triunfo de Baco* de Brunn [cat. 52].

BRUYN, NICOLAES DE (1571-1656). Nació en Amberes en 1571 y se formó con su tío Abraham de Bruyn. Perteneció en parte a la Escuela flamenca y en parte a la holandesa puesto que en 1617 se trasladó a Róterdam y su principal influencia fue del holandés Lucas van Leyden. Su estilo y su temática son bastante originales. Su obra grabada es preferentemente religiosa aunque también grabó algunas escenas costumbristas y algunas imágenes mitológicas y alegóricas. Empezó con obras de diferentes artistas, pero desde 1600 realizó estampas de gran formato representando paisajes según dibujos de Gilles van Coninxloo y David Vinckboons. Murió en Róterdam [cat. 81-82].

CLOUWET, PEETER (1629-1670). Nació en Amberes en 1629 y entró en la *Gilde* de San Lucas hacia 1646. Estuvo en Roma donde colaboró con Cornelis Bloemaert. Realizó muchas ilustraciones de libros, entre ellas las obras de Quevedo y la vida de Carlos V, publicadas en Bruselas por Foppens. Realizó muchas estampas según Abraham van Diepenbeeck y Anselmus van Hulle. También grabó algunas pinturas de Rubens, como *El jardín del amor*. Colaboró con cinco retratos en la *Iconografía* de Van Dyck. Falleció en Amberes en 1670 [cat. 107].

CNOBBAERT, JEAN (activo entre 1629-1636). Impresor y librero de Amberes cuyas firmas son: «En casa de Ivan Cnobbart» y *Chez Iean Cnobbart*. Entre 1632 y 1636 publica en Amberes: *Brabantia Mariana Tripartita*, en 1632, *Institutionum Christianae...*, las Obras de Cayo Veleo Patérculo, una edición de *De Bello Belgico*, de Famiano Strada, *Virorum illustrium ex Ordine Eremitorum*, con ilustraciones de Cornelis Galle, *El memorable y glorioso viaje del Infante Cardenal D. Fernando de Austria*, con portada de Ignatius. C. Marinus, etc. [cat. 124-125].

COCHET, JOSEPH-ANTOINE (1630-1678). Grabador nacido en Amberes donde trabaja. Creó estampas según Van Dyck y Rubens. También según Jan Popels. Firma el retrato de Henrietta Maria, esposa de Carlos I de Inglaterra de la *Iconografía* de Van Dyck y algún grabado de Rubens, como *Cristo en el Huerto de los Olivos*. Se le conoce también como Couchet, Couget y Coget.

DIEPENBEECK, ABRAHAM VAN (1596-1675). Diepenbeeck nació en Bolduque, Países Bajos, en 1596. Comienza a

trabajar con su padre, Jan Roelofsz. y después se traslada a Amberes y trabaja como pintor de vidrieras, dibujante de grabados e ilustraciones de libros en general, y a partir de 1630 como pintor. Llegará a ser colaborador de Rubens y Van Dyck. Destacan sus series para el *Templo de las musas*, grabadas por Bloemaert hacia 1630. Viajó por Italia, visitó París e Inglaterra y regresó a Amberes, donde falleció en 1675 [cat. 107].

DYCK, ANTOON VAN (1599-1641)(cat. 1-2, 40-74).

DOES, ANTONY VAN DER (1609-1680). Grabador, principalmente al buril, e impresor flamenco, nacido en Amberes en 1609. Fue discípulo de Jan o Hans Collaert II a partir de 1627 y entró en la *Gilde* de Amberes en 1630, ciudad en la que se casó con la hermana de Paulus Pontius, Anna. Fue un buen retratista y colaboró en las obras: *Portraits des hommes illustres*, publicado en Bruselas en 1642, en el *Het Gulden Cabinet* y trabajó en las ilustraciones de la obra sobre la entrada del cardenal-infante en Flandes. Realizó también obras religiosas y mitológicas según los mejores pintores flamencos, Rubens, Van Dyck, Quellinus, Gaspar de Creyer, Diepenbeeck, etc. [cat. 98].

ENDEN, MARTINUS VAN DEN (1605-1674). Editor, mercader de arte y quizá también grabador flamenco nacido en Amberes en 1605. Su hermano Francisco fue jesuita y un importante escritor. En 1630-1631 entra en el Gremio de San Lucas como maestro libre y se registra como comerciante de arte. Su mayor producción como editor fue de 1630 a 1650. Martinus editó libros ilustrados y estampas sueltas de los mejores artistas flamencos, como Rubens, Van Dyck, Pontius, Natalis, los Bolswert, Bailliu, Galle, De Jode, etc. Fue el editor de la primera edición de la *Iconographie* de Van Dyck; luego las planchas pasaron a Gillis Hendricx. Su firma se ha confundido a veces con la de su hijo Martinus van den Enden el joven, que fue también comerciante de arte y grabó algunas estampas [cat. 14, 44, 93, 97, 108, 138].

FOPPENS, FRANCISCUS I (Act. 1637- ca. 1685?). Impresor activo principalmente en Bruselas, pero también en otras ciudades entre 1637 y ca. 1685? Su marca era: *À l'enseigne du Saint Esprit*. Utilizó diferentes nombres según la ciudad en la que imprimía y direcciones falsas. Estuvo también en Lieja, Ámsterdam, Leiden, Ra-

tisbona, Colonia y Ville-Franche. Publicó, *Thesaurus Doctrinae Christianae*, con portada de Cornelis Galle y varias obras en castellano, como *El árbol de la ciencia*, de Raimundo Lullio, *Cartas de Santa Teresa de Jesús...*, *Las Confesiones* de san Agustín, etc. [cat. 133-134].

FYT, JAN (1611-1661). Nació en Amberes en 1611 y primero se registró como aprendiz con Hans van der Bergh. Después se formó con Frans Sneyder, entre 1629 y 1631. En 1633 viajó a París y luego a Italia. Regresó a Amberes en 1641 y se unió al Grupo de Romanistas de la ciudad. Fue principalmente pintor y grabador animalista y en algunas pinturas colaboraba con otros artistas, como Erasmus Quellenius o Cornelis Schut. También fue autor de algunos bodegones. Se casó en Amberes en 1654 y falleció en esta ciudad en 1661 [cat. 102].

GALLE, CORNELIS EL VIEJO (1576-1650). Nació en Amberes en 1576 y era hijo de Philip Galle quien fue su maestro en el arte del grabado. Viajó a Italia y en Roma grabó según artistas italianos. A su regreso a Amberes ingresó en la *Gilde* de San Lucas en 1610. Fue quien reprodujo la primera pintura de Rubens que se grabaría, *Judit cortando la cabeza de Holofernes*. Parece ser que Rubens no quedó muy contento con el resultado, incluso después de hacer varias correcciones a la plancha. Sin embargo, Galle reproduciría bastantes grabados de Rubens, así como portadas e ilustraciones de libros según diseños del pintor. Fue autor de un retrato de la *Iconografía* de Van Dyck, el del pintor Artus Wolfart. Su hijo Cornelis también fue grabador y, en ocasiones, añadía junior a su nombre pero en otras no y es difícil saber si el autor era el padre o el hijo. Fue también editor de estampas [cat. 3, 110, 113-114, 119, 121-123, 126-129, 132-133].

GALLE, CORNELIS EL JOVEN (1615-1678). Hijo de Cornelis y conocido como Cornelis Galle junior, para distinguirlo de su padre. Trabaja en Amberes. Hizo grabados según muchos artistas, sobre todo según Nicolaas van der Horst. También según su padre, Straet, De Vos, Quellinus, Diepenbeeck, Van Hulle, Van Veen, Van Dyck (la *Iconografía*), Rubens, Goudt, etc. Fue también editor de estampas [cat. 6, 88, 129].

GALLE, THEODOR (1571-1633). Nació en Amberes en 1571 y era hijo del grabador Philip Galle y hermano de Cor-

nelis. Aprendió a grabar con su padre quien tenía un taller en Amberes donde publicaba estampas sueltas y álbumes de grabados. Se casó con Catalina Moretus, hija del editor Jan Moretus y de Martina Plantino. Se convirtió en miembro de la *Gilde* de San Lucas en 1599 y fue decano en 1609. Sucedió a su padre en el taller de impresión de Amberes donde grabó y publicó muchas obras. También hizo muchas ilustraciones para la imprenta Plantin-Moretus, algunas según Rubens, como la colección de retratos, realizados por diferentes grabadores, *Titels en portretten...* [cat. 111-112].

HENDRICKX, GILLIS (Act. 1643-1677). Editor de Amberes que publica muchas estampas según composiciones de pintores flamencos, como, Rubens, Van Dyck, Quelin, etcétera, por grabadores como Bolswert, Pontius, Vorsterman, Galle, O, Neeffs, Lauwers, Clouwet, De Jode, etc. Compró las planchas de la *Iconographie* de Van Dyck en 1643 a Martinus van den Enden y publicó una segunda edición, con 20 retratos más, en 1645. También compró las planchas de la *Procesión fúnebre de Carlos V en Bruselas* a Hendrick Hondius y publicó una octava edición de la obra. Falleció en Amberes en 1677 [cat. 12, 22, 59, 83].

HEYLAN, FRANCISCO (1584-ca. 1650). Grabador y editor nacido en Amberes donde se formó. Hacia 1606 está en Sevilla, allí trabaja como grabador al buril. En 1611 se traslada a Granada donde desarrollará la parte más importante de su carrera. Se estableció en el Albaicín y en 1612 se casó con la granadina Ana de Godoy. En esta ciudad grabó cerca de ciento cincuenta planchas, realizando portadas e ilustraciones para diferentes editores [cat. 167].

HUBERTI, GASPARD (activo 1685-1724). Grabador, pero principalmente editor de Amberes, que publica estampas según composiciones de pintores flamencos, como Rubens, Van Dyck, Van Thulden, Diepenbeeck, etc., grabadas por Alexander Voet, Schelte Adams á Bolswert, Cor Van Merlen, Pieter de Bailliu, Theodorus van Kessel, etc. Reeditó planchas publicadas por Martinus van den Enden, Jacob Neeffs y Gillis Hendrickx. Fue maestro de Gerard Edelinck [cat. 17].

JEGHER, CHRISTOPHE (ca. 1578-ca. 1653). No se sabe bien la fecha exacta de su nacimiento ni el lugar pero se cree

que nació en Alemania y fue a Amberes hacia 1620. Es un caso especial dentro del grabado de esta época en Flandes por trabajar el grabado en madera, realizando xilografías de gran calidad. Reprodujo bastantes pinturas de Rubens con esta técnica, lo cual suponía una gran novedad. En ocasiones tenían grandes formatos, como en el caso de dos de sus obras más destacadas, las dos versiones de *El jardín del amor*. También practicó la técnica del claroscuro, con varias planchas de madera estampadas en diferentes tonos, técnica que se había empezado a utilizar en Alemania en los primeros años del siglo XVI. Varias de sus xilografías las editó el propio Rubens, por lo que se cree que estuvo en su taller. Jegher realizó además xilografías para ilustraciones de libros, como una *Pasión de Cristo*, un *Catecismo*, una obra con retratos de emperadores basados en Hubert Goltzius, etc., obras publicadas en la imprenta Plantin-Moretus [cat. 26-29].

JODE, PIETER DE (ca. 1563-1634). Nació en Amberes hacia 1563. Su padre fue Gerard de Jode, grabador y editor de estampas, y su madre Paschijnke van Gelder, quien heredó el taller de su esposo. Hacia 1595 viajó a Italia donde visitó Siena, Florencia y Venecia, lugares donde produjo unos cuantos grabados. Después estuvo en Haarlem, donde se cree que fue discípulo de Hendrik Goltzius. Asimismo hizo frecuentes visitas a París. En 1600 es registrado en la *Gilde* de San Lucas de Amberes como maestro grabador, libre y después decano. Fue un grabador muy fructífero, en Italia grabó según grandes pintores, como Basano, Carracci, Vanni, etc., y en Amberes grabó para la imprenta de Plantino y reprodujo obras de Vranck, Van Veen, Rubens (como *La coronación de Santa Catalina*) y Van Dyck, realizando el *Retrato del Conde de Tilly* de la *Iconografía* de este artista. Fue además un importante editor de estampas, de 1603 a 1608 [cat. 35].

JODE, PIETER DE (1606-1674). Hijo del también grabador Pieter de Jode el viejo, nació en Amberes en 1604 y se formó con su padre. En 1628 era maestro grabador libre de la *Gilde* de San Lucas. Poco después estuvo en París con su padre donde colaboró con Peter Goetnik. En 1635 hizo un contrato con el pintor Cornelis Schut para grabar 20 planchas de la entrada del príncipe cardenal Fernando de Austria en Gante según sus dibujos, pero hizo solamente cinco estampas y el resto las realizaron

otros artistas. Se cree que empezó a añadir junior después de 1634, fecha de la muerte de su padre. Pieter junior hizo cerca de quinientos grabados, con mucha influencia de Rubens y Van Dyck. Sus retratos de la *Iconografía* son de los mejores de la obra. Colaboró además en varias series de retratos según otros artistas. Asimismo realizó bastantes estampas religiosas según diferentes pintores. Fue también editor [cat. 35].

JORDAENS, JACOB (1593-1678). Nació en Amberes en 1593 y se desempeñó como pintor, dibujante y grabador. Fue ayudante de Rubens y su estilo se le asemeja bastante, lo mismo que al de Van Dyck, aunque con unas características personales destacadas. Se formó a partir de 1610 con Adam van Noort, también maestro de Rubens, y en 1615 entró en la *Gilde* de San Lucas, se casó en 1616 con la hija de su maestro, Catharina van Noort, y en 1621 hereda el taller de su suegro. En 1633 colabora con Rubens en las pinturas de la Torre de la Parada y a la muerte de éste en 1640 recibe muchos encargos y se convierte en el pintor más famoso de Flandes, de donde nunca salió. Fue un buen retratista y cultivó diferentes temáticas, como la pintura religiosa, mitológica y de costumbres, con un cierto aspecto humorístico. Como Rubens, fue un magnífico dibujante para tapices. Se cree que grabó solamente unos pocos aguafuertes, como *Júpiter y Juno*, pero se hicieron bastantes estampas según sus obras, con varias versiones de *El rey bebe*, la más popular [cat. 50, 55, 65].

LAUWERS, NICOLAAS (ca. 1600-ca. 1652). Grabador y editor de Amberes, donde fue maestro en torno a 1619. Se cree que fue discípulo de Pontius. Colaboró en la *Iconografía* de Van Dyck y reprodujo varias pinturas de Rubens, entre las que se puede destacar *La adoración de los Reyes* según el cuadro que alberga actualmente el Museo de Bruselas y reprodujo algunos modelos para los tapices del Convento de las Descalzas Reales de Madrid. Realizó también varias estampas según composiciones del pintor Jordaens. Asimismo, grabó alguna portada según Abraham Diepenbeeck, publicada en Amberes [cat. 9, 18-19].

LEEuw, WILLEM VAN DER (ca. 1603-1665?). Grabador nacido en Amberes en torno a 1603. Se formó con el discípulo de Rubens, Pieter Soutman, holandés de Haarlem, por lo que su estilo tiene mezcla de las Escuelas flamenca y holandesa. Trabajó al aguafuerte y al buril

y reprodujo varias obras de Rubens, especialmente las de temática animalista, aunque también varias pinturas religiosas. Grabó asimismo según Rembrandt y Jan Lievens. Falleció en Amberes, se cree que en 1665 [cat. 30].

LISEBETTEN, PIETER VAN (1630-1678). Grabador en metal que nace y trabaja en Amberes. Colaboró en el famoso *Theatrum Pictorium* de David Teniers del que se hicieron numerosas ediciones en los siglos XVII y XVIII, en varios idiomas. También realizó ilustraciones para *Le grand cabinet des tableaux de l'Archiduc Leopold Guillaume* según pintores italianos y para *A General System of Horsemanship* según dibujos de Diepenbeeck. Grabó igualmente el retrato del duque de Hamilton de la *Iconografía* de Van Dyck.

LOMMELIN, ADRIAEN (1636-1673). Dibujante, grabador al aguafuerte y al buril y editor de estampas nacido en Amiens que trabaja principalmente en Amberes, donde muere. Graba un número importante de los retratos de la *Iconografía* de Van Dyck, así como otros retratos independientes y otras obras de este artista, como *El prendimiento*, del Museo del Prado. Graba también según composiciones de Diepenbeeck y según sus propias invenciones [cat. 59].

LOUYS, JACOB (n. ca. 1595- ca. 1644). Nacido hacia 1595, probablemente en Holanda, pues colaboró con Soutman, de Haarlem, y grabó según el holandés Jan Lievens. Grabó retratos según Soutman y algunos grabados de Rubens, como algún retrato y *El descanso de Diana* [cat. 32].

MAN, JACOBUS DE (activo ca. 1650-1675). Su nombre aparece en varios retratos de la *Iconografía* de Van Dyck, a veces sin función y otras como impresor. También hizo grabados religiosos. Pudo estar en España pues firma un grabado de los santos Justo y Pastor como patronos de Alcalá de Henares con inscripción en español.

MEURSIUS, JOANNES (ca. 1583-1652). En 1620-1621 ingresó en la *Gilde* de San Lucas. En sus comienzos colaboró con los herederos de Martinus Nutius. Por ello al principio es raro encontrar obras solo con su nombre. En 1618 se asocia con Balthasar I Moretus y firma *apud Balthasarem Moretum & Viduam Io. Moreti & Ioannem Meursium*, cuya asociación disolvieron en 1629. A partir

de ese momento editó él solo, bajo la firma *Ex Officina Ioannis Meursi*, un número de obras importantes caracterizadas por el gran formato y su aspecto lujoso. Da la impresión de que Joannes quería imitar e igualar las grandes ediciones de Moretus. Otra de sus especialidades fue el libro de texto, cuyo monopolio para los colegios de la Compañía de Jesús había ido pasando de las manos de Plantin-Moretus a las de Martinus Nutius, hasta que por fin, tras la muerte de éste en 1634, pasó a las suyas. A partir de su muerte, en 1652, su hijo Jacques le sucedió [cat. 115, 126, 130-131].

MEYSSSENS, JOANNES (1612/13-1670). Nació en Bruselas en 1613 y en 1634 se instala en Amberes. En 1640-1641 entra en la *Gilde* de San Lucas como maestro libre. Fue pintor –hizo varias copias de obras de Van Dyck– y grabador, pero su labor más importante fue como editor de estampas. Publicó una de las ediciones de la *Iconografía* de Van Dyck con el título *Images de divers hommes d'esprit sublime*, muy parecida a la de Gillis Hendricx. Muchas de sus planchas pasaron a manos del grabador y editor Jacobus Man. Falleció en Amberes en 1670 [cat. 65, 98].

MORETUS, BALTHASAR I (1574-1641). Impresor y librero. Hijo de Joannes I Moretus (1543-1610) y Martine Plantin (1550-1616). Trabaja en la Officina Plantiniana de Amberes entre 1610 y 1641. Entre 1592 y 1594 vivió en Lovaina en casa del gran amigo de su abuelo Christopher Plantin (1520-1589), el humanista Justus Lipsius (1547-1606), quien le enseñó latín y griego, lenguas que llegó a dominar. A partir de 1594 trabajó como corrector con su padre. Entre septiembre de 1610 y febrero de 1616 estuvo asociado con su hermano Joannes II Moretus (1576-1618) y con su madre, la viuda de Joannes I Moretus, bajo la firma *Officina Plantiniana apud viduam et filios Io. Moreti*. A partir de la muerte de su madre, en febrero de 1616, está asociado con su hermano Joannes II hasta marzo de 1618; desde esta fecha hasta diciembre del mismo año, con la viuda de su hermano Joannes II, y a partir de diciembre de 1618 se unen con Joannes Meursius (1613-1654) hasta 1629 en lo que será su última sociedad, y la firma empleada será *apud Balthasarem Moretum & Viduam Io. Moreti & Ioannem Meursium*. Por último, hasta su muerte, en 1641, imprimirá solo, sin asociarse, con la firma *Ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti* [cat. 113-115, 122, 123, 127-129, 132].

MORETUS, JOANNES I (1543-1610). Impresor en Amberes, nacido el 22 mayo de 1543, publicó de 1589 a 1610. Entró a trabajar en 1557 con Christopher Plantin (1520-1589), se casó con su hija Martine (1550-1616) en 1570. Impresor, librero y tipógrafo del rey. Trabajó en Venecia con Girolamo Scoto, entre 1562 y 1565, antes de que cerraran la Officina Plantiniana en dicha ciudad. Fue admitido en la *Gilde* como maestro impresor en agosto de 1586. Obtuvo privilegio real en febrero de 1587. En 1589 su suegro le lega la imprenta de Amberes con todos sus fondos, en la que trabajó en asociación con la viuda de Christopher Plantin, Jeanne Rivière, hasta 1596, ambos bajo la firma *Officina Plantiniana, apud Viduam, & Ioannem Moretum*. Falleció el 26 septiembre de 1610 en Amberes [cat. 110].

MORETUS, JOANNES II (1576-1618). Impresor y librero nacido el 27 de julio de 1576. Hijo de Joannes I Moretus (1543-1610) y Martine Plantin (1550-1616). Casado con Maria de Sweert (1588-1655). Trabaja en la Officina Plantiniana de Amberes entre 1610 y 1618. Desde septiembre de 1610 a febrero de 1616 está asociado con su hermano Balthasar I Moretus, (1574-1641) y con su madre, la viuda de Joannes I Moretus bajo la firma *Officina Plantiniana apud viduam et filios Io. Moreti*. A partir de febrero 1616, fecha en la que muere su madre, sólo trabaja con su hermano Balthasar I Moretus (1574-1641), quien le sobrevivirá muchos años; fallece, en Amberes, el 11 de marzo de 1618. [cat. 113-115].

NATALIS, MICHEL (1610-1668). Grabador en metal que nace en Lieja en 1610. Viaja a Italia y graba según varios artistas italianos, como Romanelli, en varias ocasiones, Tiziano, etc., y también según franceses, como S. Bourdon y Nicolas Poussin. Colabora además en las ilustraciones de la *Galleria Giustiniana*. Trabaja también en varias ciudades europeas; además de Amberes, en Ámsterdam, Leiden, París, etc. Hace algún retrato para la *Iconografía* de Van Dyck y graba según composiciones de otros artistas flamencos como Diepenbeeck y alemanes como Sandrart. Colabora en las ilustraciones de la *Historia Evangélica* de J. Nadal, editada en París, copiando las ilustraciones originales de la edición de Amberes de 1593.

NEEFFS, JACOB (1610-1660). Dibujante y grabador en metal nacido en Amberes en 1610. Se cree que fue

discípulo de Lucas Vorsterman y entró en la *Gilde* de Amberes en 1632-1633. Colaboró con diez retratos, encargados por Gillis Hendricx, en la *Iconografía* de Van Dyck, entre ellos, la finalización del autorretrato del pintor, empezado por Van Dyck, de la portada de la obra. Realizó además bastantes grabados para libros ilustrados, entre los que se encuentran ilustraciones de la obra sobre la entrada triunfal del infante Fernando en Gante, *Triumphalis Introitus in Flandriae Metropolim Gandauum* (Amberes, 1636), según composiciones de Rubens y Crayer. Realizó el retrato del infante Fernando a caballo según Rubens, de la famosa *Pompa Introitus*, publicada en Amberes en 1641-1642, etc. Además de los artistas ya mencionados grabó según Van Thulden, Seghers, Jordaens, Quellenius y sus propias composiciones. Falleció en Amberes hacia 1667 [cat. 66, 130].

NOORT, VAN JAN O JUAN DE NOORT (activo 1587-1652). Dibujante y grabador flamenco, originario de Amberes que se estableció en Madrid a partir de 1628. Realizó muchas portadas e ilustraciones para diferentes editores de esta ciudad, unas veces según otros artistas y otras según las suyas propias. También dibujó para otros grabadores como Jean de Courbes. Realizó bastantes retratos, como los de Baltasar Carlos, el infante Fernando, Quevedo, etc. Grabó también varias de las ilustraciones de *El Parnaso español*, junto con Herman Panneels. Entre los editores para los que trabajó están Diego Díaz, Pedro Coello, Gregorio Ramírez, Juan Martín de Barrio, la Imprenta Real, etc. Fue un grabador excelente usando la técnica del aguafuerte y el buril. Falleció en Madrid en 1652 [cat. 168].

NUTIUS, MARTINUS III (1594-1638). Editor de Amberes de la primera mitad del siglo XVII, perteneciente a una importante saga de editores flamencos, que se inicia a mediados del siglo XVI [cat. 119].

OFFICINA PLANTINIANA. La saga de los Plantino se inicia con Cristopher Plantin, francés nacido en 1520, formado como impresor en París. Se trasladó a Amberes en torno a 1548, donde trabajó como encuadernador y curtidor de pieles, dos años después obtuvo la ciudadanía; por fin en 1555 consiguió instalarse como impresor cuyo lema *Labore et Constantia* le retrata a la perfección. Su buen hacer le valió muchos encargos. Sin embargo, este auge se truncó en 1562 por la publicación de un

libelo protestante por parte de alguien de su plantilla, y hasta año y medio después, que se dictó una sentencia de inocencia, no pudo empezar a remontar de los embargos de las subastas públicas que sufrió. En 1567 ya estaba establecido nuevamente por su cuenta y consiguió apoyo del rey Felipe II (1527-1598), quien le nombró impresor real. Su marca *De Gulden Passer* (El compás de oro), la utiliza por primera vez en 1557, estaba apoyada por una buena tipografía, buenos papeles y buenas ilustraciones. Abrió filiales en Europa (París 1567-1629, Leiden 1598-1621) incluso copó el mercado americano en las colonias españolas, y también se expandió por el norte de África, China y Japón. Resistió con la sede de Amberes abierta ante las continuas alternancias en los cambios de gobiernos protestantes y católicos. Su imprenta se convirtió en el centro neurálgico del humanismo del norte. Murió en Amberes en julio de 1589. La firma *Ex Officina Plantiniana* fue utilizada en vida de Christopher Plantin para su sucursal de París y después de su muerte la utilizaron su viuda y sus descendientes. En 1876 se cerró definitivamente la editorial [cat. 111-115, 121-122, 127-129, 132].

ORLEY, RICHARD VAN (1663-1732). Nació en Bruselas en una familia de artistas y fue pintor, dibujante y grabador al aguafuerte. Trabajó en el último tercio del siglo XVII y el primero del XVIII. Se cree que estuvo en Italia pues hizo una serie de dibujos sobre el desarrollo de Roma. Colaboró en ocasiones con su hermano Jan quien realizó algunos de los dibujos para sus grabados, aunque solía hacerlos él mismo. Juntos hicieron cartones para tapices. Grabó según Rubens *La caída de los condenados*, *Sileno borracho*, etc. Hizo una importante serie de estampas de *Las ruinas de Bruselas* según dibujos de Augustin Coppens (activo 1694-1695). También realizó 16 dibujos sobre la vida de Carlos V [cat. 36].

PANNEELS, WILLEM (n. ca. 1600). Nació en Amberes hacia 1600 y fue discípulo de Rubens. Grabó varias planchas según pinturas de su maestro, tanto religiosas como mitológicas. Entre ellas, *Sileno borracho*, *La toilette de Venus*, *La Caridad romana*, *La adoración de los pastores*, *Juno y Júpiter*, etc. Viajó a Fráncfort en 1631. Varias de sus estampas las publicó Frans van den Wyngaerde [cat. 33].

PERRET, PEDRO O PIERRE (1555-1625?). Grabador nacido en Amberes que en 1585 viaja a Roma y se forma con

Cornelis Cort. En 1583 Juan de Herrera le encarga los grabados de El Escorial y comienza su relación con España. Es posible que volviera a Amberes y después va a Madrid y en 1595 es nombrado tallador de cámara de Felipe II. Realizó muchas portadas e ilustraciones de libros y falleció en Madrid en 1625. Su hijo, del mismo nombre, fue también grabador.

PERRET, PEDRO (1608-1639). Grabador conocido también como Pedro Perete. Nació en Madrid y continuó la labor de su padre, utilizando la técnica de la talla dulce. Murió muy joven [cat. 174].

PONTIUS, PAULUS (1603-1658) nació en Amberes el 31 marzo de 1603. Se formó primero con el pintor de bodegones y flores Osias Beert. Según declaraciones de Cornelis de Bie, fue Vorsterman el que ofreció las primeras enseñanzas de grabado a Pontius, quien llegaría a ser su mejor discípulo. En 1626-27 aparece en los registros de la *Gilde* de Amberes como maestro libre. En 1624 comienza a trabajar con Rubens y permanecerá con él hasta 1631. En 1632, fecha en que terminaba el permiso para editar que tenía Rubens, Pontius recibe el derecho de estampar y vender grabados durante seis años. Entre los grabados más destacados que realizó Pontius de pinturas de Rubens se pueden mencionar *La Asunción*, *Susana y los viejos*, *Cristo con la cruz a cuestas*, *La presentación en el templo*, *Pentecostés*, *Thomiris* y *Ciro* y algunos retratos, como el autorretrato de Rubens, los retratos de Isabel Clara Eugenia, Alberto de Austria, Felipe IV, Fernando de Austria, el conde-duque de Olivares. Pontius realizó grabados según composiciones de los mejores artistas flamencos, además de Rubens, destacando las estampas según Van Dyck y Gerard Seghers. El grabador, en ocasiones, mejora incluso la calidad de los grabados de su maestro Vorsterman, mostrando una mayor elegancia de estilo [cat. 1, 20-26, 40, 47-48, 51, 69-71, 95].

QUELLINUS ERASMUS II (1607-1678), conocido como el joven, y podríamos afirmar que el álter ego de Rubens, desde que éste sufrió de fuertes ataques de gota. Colaboró con él en su taller desde 1635 hasta la muerte del maestro en 1640. Participó también en el diseño de frontispicios para la imprenta plantiniana de Moretus. De una excelente formación clásica y con estudios de filosofía, poseía una importante biblioteca y fue también un gran coleccionista de arte. Nacido en el seno

de una familia con inquietudes artísticas, su padre Erasmus Quellinus I (1584-1640) era escultor, su hermano Artus (1609-1668), también escultor y su otro hermano, Hubertus (1619-1687), grabador. Al igual que Rubens era pintor, dibujante, diseñador de tapices e incluso grabador, y cultivó todos los géneros: religioso, alegórico, histórico y retrato. Se convirtió en maestro de la *Gilde* de San Lucas de Amberes en 1633. Trabajó para la corte de Felipe IV y con su segundo matrimonio en 1663 con Françoise de Fren, cuñada del pintor de corte David Teniers el joven (1610-1690), amplió sus horizontes. Tuvo un hijo, Jean Erasmus Quellinus (1634-1715), quien también se dedicó a la pintura [cat. 128-129].

RUCHOLLE, PIERRE (1618?-1647). Grabador flamenco en metal que publica estampas sueltas y realiza ilustraciones para obras publicadas en la imprenta Plantiniana, en la época de de Balthasar Moretus, como *Les marques d'honneur de la Maison de Tassis*. Graba también escenas de batallas y retratos, entre ellos varios de la *Iconografía* de Van Dyck. Fallece antes de cumplir los treinta años.

RUBENS, PETER PAUL (1577-1640)(cat. 1, 3-39, 83, 88, 110-136, 174).

SADELER, AEGIDIUS II (ca. 1568/1570?-1629). Pertenece a una importantísima familia de grabadores flamencos, junto con sus primos Jan o Johann, Aegidius y Raphaël y, Raphaël, sobrino de los anteriores. Aegidius nació en Amberes en torno a 1568. Se formó con su primo Johann y hacia 1590 viajó a Alemania con él, y después a Italia, donde estuvo en varias ciudades, especialmente, en Venecia y Roma. Allí realizó muchos grabados según artistas italianos, hasta 1597. Finalmente se estableció en Praga, en la corte de Rodolfo II, donde grabó según Spranger y otros artistas e hizo varias series de paisajes según Stevens y Savery. Fue un extraordinario grabador al buril y su temática fue muy variada, realizó grabados religiosos, mitológicos, retratos y magníficos paisajes según Jan Brueghel y Roelant Savery y Pieter Stevens. Falleció en Praga en 1629 [cat. 77-79, 92].

SADELER, RAPHAËL I (1561-1628/1632). Pintor y grabador nacido en Amberes en 1561. Se forma probablemente con su hermano Johann y en 1582 está en la *Gilde* de Amberes. Viaja con Johann a Alemania, en especial a

Colonia y Múnich. Va después a Venecia, donde graba según artistas italianos. Al morir su hermano se traslada a Múnich, llamado por la duquesa de Baviera y trabaja en la serie *Bavaria Sancta*. Fallece en Múnich en 1632, probablemente. Realizó gran cantidad de grabados religiosos, mitológicos, alegóricos y de paisajes. Su técnica del buril tiene una gran sensibilidad y calidad [cat. 91].

SADELER, RAPHAËL II (1584/1585?-1632). Hijo de Raphaël Sadeler I, se le conoce como Raphaël Sadeler II. Comenzó su carrera de grabador en Venecia donde reprodujo dibujos de Paolo Piazza y otros artistas. Estuvo en Verona hacia 1596 y en Venecia entre 1601-1604. Marchó a Múnich con su padre y sus hermanos, realizó libros de devoción y las planchas de las ilustraciones de *Bavaria Sancta* de Matthäus Rader según dibujos de Mathias Kager, finalizadas en 1629. En 1610 estuvo en Amberes en la *Gilde* de San Lucas. Regresó a Múnich donde muere [cat. 80].

SOMPEL, PIETER VAN (ca. 1600-post. 1644). Nació en Amberes en torno a 1600 y es probable que fuera discípulo de Soutman, con quien colaboró en muchas ocasiones. Con él se trasladó a Haarlem en 1628, donde siguió grabando en colaboración con su maestro, como es el caso de una serie de retratos de personajes reales según dibujos de Soutman. Reprodujo varias pinturas de Rubens y algún retrato de Van Dyck. Su forma de grabar es muy parecida a la de Soutman, con influencia de la Escuela holandesa. Falleció en Haarlem después de 1644 [cat. 34].

SOUTMAN PIETER CLAESZ. (ca. 1580-1657). Pintor, dibujante y grabador nacido en Haarlem donde, probablemente, se formó con Jacob Matham. Fue discípulo de Rubens alrededor de 1616-1617. En 1620 es registrado como ciudadano de Amberes, pero nunca ingresó en la *Gilde*. Fue pintor del rey Segismundo de Polonia entre 1624 y 1628, aproximadamente. Después regresa a Haarlem y se aleja de la influencia de Rubens, aunque sigue en contacto con artistas y coleccionistas de Amberes. Fue un buen pintor con influencia de Rubens y Van Dyck, pero más conocido por sus grabados según estos artistas que por sus pinturas. También realizó dibujos para grabados, que llevaron a la plancha otros especialistas. Fue también un importante editor de estampas. Grabó según Rubens obras religiosas, mitológicas, de caza, etc. [cat. 31-32, 42].

STOCK, ANDRIES JACOBZ. (ca. 1580-1648). Grabador en metal holandés que trabajó en La Haya y Ámsterdam. Realizó ilustraciones de libros y retratos, colaborando en la *Iconografía* de Van Dyck.

TENIERS, DAVID (1610-1690). Conocido como David Teniers II o el joven, hijo del pintor del mismo nombre, ingresa en la *Gilde* de San Lucas de Amberes en 1633, fecha de sus primeros cuadros, y se convierte desde muy joven en un pintor destacado gracias a sus buenas relaciones con el mercado de arte de la ciudad. Se casa en 1637 con la hija de Jan Brueghel, Anna, ahijada de Rubens, padrino de boda y su tutor. En 1651 se traslada a Bruselas al ser nombrado conservador de la colección de pintura del archiduque Leopoldo Guillermo y en 1665 funda una Academia de pintura en Amberes. Muere en Bruselas a los ochenta años. Comienza imitando el estilo de su padre, pero pronto se especializará en escenas de género. Es el seguidor más importante de Adriaen Brouwer, del que copia escenas campesinas desarrolladas en interiores cargados de humo y figuras en penumbra, pero cuidando más los detalles. Pronto su producción se extiende a las cocinas llenas de vituallas, que describe con gran detalle. Desde 1640 se dedicará a fiestas populares o kermés escenas al aire libre delante de una posada y paisajes a los que incorpora los temas populares [cat. 99-101, 103-104].

THULDEN, THEODOOR VAN (1606-1669). Pintor, dibujante y grabador flamenco nacido en 's-Hertogenbosch –Bois-le-Duc, en francés–. Se formó con Abraham van Blyenberch. Perteneció al Gremio de San Lucas de Amberes de 1631 a 1649. Entre 1632 y 1634 estuvo en Francia donde tuvo alguna influencia de la Escuela de Fontainebleau y realizó 19 lienzos para los trinitarios de París. En 1634 colaboró con Rubens en los diseños para las arquitecturas de la entrada del cardenal-infante en Amberes y hacia 1636 en las pinturas de la Torre de la Parada de Madrid. Después volvió a 's-Hertogenbosch, donde tuvo muchos encargos y realizó retratos en los que se puede ver la influencia de Van Dyck. Trabajó también en La Haya [cat. 131].

UDEN, LUCAS VAN (1595-1672). Pintor, dibujante y grabador al aguafuerte, es hijo del pintor Artus van Uden, su primer maestro. En 1626-1627 ya es miembro de la *Gilde* de Amberes. Activo en el taller de Rubens, grabó paisa-

jes del maestro. Vivió y trabajó en Amberes, pero entre 1644-1661 visitó Bruselas y otras ciudades en Flandes. El paisaje será casi el único tema de las obras de Van Uden, llegando a ser uno de los mejores paisajistas de su tiempo. Son bocetos del natural en los que destaca su gran observación de la naturaleza [cat. 67, 84-86].

VINCKBOONS, DAVID (1576-ca. 1629). David Vinckboons nació en Malinas y se formó con su padre, también pintor. Tras la caída de Amberes en 1586 y la persecución de los protestantes, la familia Vinckboons emigró a Holanda y se estableció en Ámsterdam en 1591. El lugar y la fecha exacta de su muerte no se conocen, pero en un documento de enero de 1633 su esposa ya es viuda. Pinta paisajes y escenas de género en escenarios al aire libre [cat. 81-82].

VOERST, ROBERT VAN (1597-1636). Dibujante y grabador, nacido según unos autores en Arnheim en 1596 y según otros en Deventer en 1597. También se piensa que pudo formarse con Crispijn de Passe el viejo, en Utrecht, en cuya Academia estuvo Voerst de 1625 a 16126. En 1627 se fue a Londres, donde grabó una serie de importantes retratos. En 1634 hizo cuatro de los nueve retratos que iba a hacer para la *Iconografía* de Van Dyck, entre ellos el suyo propio. Sus retratos tienen una gran calidad. Murió víctima de una epidemia que asoló Londres en 1636 [cat. 64].

VOET, ALEXANDER (ca. 1635-1695). Hijo del grabador del mismo nombre, nació en Amberes en 1635. Grabó con el buril bastantes planchas según pinturas de Rubens, tanto religiosas como mitológicas como retratos. También grabó paisajes según Jacques Fouquier. Fue asimismo editor de estampas [cat. 38-39].

VORSTERMAN, LUCAS (1595-1675). Vorsterman entra en el taller de Rubens en 1617-1618. En 1621 hay una gran disputa entre el pintor y el grabador, cuyo desencadenante no está muy claro –posiblemente por razones de derechos de los grabados–. Debió de ser muy violenta pues Rubens consigue de las autoridades una orden de protección. Su colaboración terminó aquí, aunque su amistad resurgió posteriormente. En este periodo de unos tres años el grabador pasó a las planchas las mejores pinturas que Rubens había realizado hasta entonces, entre otras *El descendimiento*, *El combate de las*

Amazonas, Lot y sus hijas abandonando Sodoma, La adoración de los pastores, La adoración de los Reyes con antorchas, etc. Grabó además bastantes composiciones según Van Dyck, destacando los retratos para la *Iconografía*, y también creó estampas según Gerard Seghers y otros artistas. Los grabados de Vorsterman tienen una enorme calidad pues era un buen dibujante y muy perfeccionista, poseía una extraordinaria técnica del grabado calcográfico. Su hijo, Lucas Vorsterman junior (1624-1667), también fue grabador [cat. 2, 4, 6-11, 36, 43, 56, 62, 67-68, 73, 94].

WÆL, CORNELIS DE (1592-1667). Nació en Amberes en 1592 y fue pintor, grabador y marchante de arte. Hacia 1613 se fue a Génova, donde coincidió con Van Dyck. En 1627 ingresó en el Gremio de San Lucas de Roma, instalándose definitivamente en esa ciudad en 1656. Grabó según sus propias composiciones y realizó dibujos para otros grabadores, como las *Vistas del puerto de Nápoles*, de Schaep. Hizo varias series de estampas con personajes de la calle, mendigos, etc. Como pintor realizó pinturas de batallas y de vistas de ciudades. El Museo del Prado de Madrid conserva varias pinturas de su autoría [cat. 109].

WÆL, JAN BAPTIST DE (1632-después de 1669). Pintor, grabador en metal y editor flamenco, nacido en Amberes en 1632, hijo de Lucas de Wael. Viajó a Genova en 1642 donde su padre tenía un negocio como mercader de arte entre Italia y Flandes. Allí fue discípulo de su tío Cornelis de Wael y fue con él a Roma en 1656 donde se asoció a los Bentvueghels, grupo de artistas de los Países Bajos residentes en Italia. Se sabe que vivía en 1669 pero no se sabe cuándo y dónde murió. Fue más importante como grabador pues se conocen muy pocas pinturas suyas. Se especializó en grabados de devoción y escenas de género. Realizó varios grabados según composiciones de su tío Cornelis [cat. 109].

WÆMANS, COENRAD (n. 1619). Nació en Amberes en 1619 y fue discípulo de Paulus Pontius. Grabó sobre todo retratos según diferentes artistas, pudiéndose destacar los de la *Iconografía* de Van Dyck, los de una galería de personajes relacionados con el Tratado de Münster para la firma de la Paz de Westfalia, basados en Anselm van Hulle y los de *Het Gulden Cabinet* de Cornelis de Bie. También grabó algunas planchas de diferentes temáti-

cas según otros artistas, como Brouwer, Rubens, Diepenbeeck, Van Mander, Quellinus, etc. En total realizó unas cien estampas [cat. 105].

WEYEN, HERMANN (antes de 1625-1672) La fecha más antigua de la que tenemos conocimiento de Hermann Weyen, antes de 1625, la recoge Scholz en su libro *Brouwer invenit*. Tampoco se conoce el lugar de nacimiento, aunque se sabe que vivió en París, donde murió el 27 de febrero de 1672, y la ciudad en la que desarrolló gran parte de su actividad. Se conocen datos como la fecha de su boda, que trabajó en un negocio de grabado en cobre, L'Ecu de France, que tuvo el privilegio real para editar estampas, o la venta de los fondos de su tienda que contenía planchas, impresos, material y prensas a su yerno François de Poilly en abril de 1669, así como el traspaso del local, ahora Image Saint-Benoit, en la misma rue Saint-Jacques [cat. 106].

WYNGAERDE, FRANS VAN DEN (1614-1679). El grabador y editor Frans van den Wyngaerde está documentado como alumno de Pontius en 1627-1628 y registrado en la *Gilde* de San Lucas de Amberes entre los años 1636-1637. Fue uno de los editores de estampas más importantes de Amberes del siglo XVII. Su enorme talento como grabador y sus dotes comerciales le llevaron a poseer una gran fortuna y a ser muy apreciado por sus contemporáneos. En algunos casos añade su nombre en nuevos estados y en ocasiones retoca las planchas con el buril, ya que solía comprar planchas de cobre ya publicadas, a las que incorporaba sus datos personales. Wyngaerde estampará toda una serie con la firma de Teniers y añadirá su nombre dentro de la plancha en un segundo estado [cat. 33, 84-85, 103-104].

BIBLIOGRAFÍA:

BRYAN, 1925-1927. TURNER, 1996. WELSH REED, 1998. BÉNÉZIT, 1999. DEPAUW-LUIJTEN, 1999 Y 2003. THUILLIER, 2001. HOUT, 2002. SANTIAGO PÁEZ, 2006. MANDER, 2012.

Bibliografía

- 101 *Masterpieces*, 2008
101 *Masterpieces of The Collection of Prints and Drawings of The National Gallery in Prague*. Praga, Národní Galerie, 2008.
- Abraham Bosse, *savant graveur*, 2004
Abraham Bosse, savant graveur: Tours, vers 1604-Paris 1676 [cat. exp.]. Sophie Join-Lambert y Maxim Préaud (dirs.). París, Bibliothèque nationale de France, Tours Musée des Beaux-Arts de Tours, 2004.
- Ackley, 1980
CLIFFORD S. ACKLEY. *Printmaking in the Age of Rembrandt* [cat. exp.]. Boston, Museum of Fine Arts, Saint Louis, Saint Louis Art Museum, 1980.
- Ackx, 2013
BEATRIX ACKX. *Bentvueghels and Bamboccianti: The Patronage and Reception of Northern Artists Working in Rome 1620-1690*. University of Oxford, 2013 [en línea] <<http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.600235>>.
- Adler, 1982
WOLFGANG ADLER. *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, v. XVIII, part. I, *Lanscapes and Hunting Scenes*, 1982.
- The Age of Brueghel*, 1986
The Age of Brueghel: Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century [cat. exp.]. John Oliver Hand [et al.]. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- Allo Manero, 2003
M.^a ADELAIDA ALLO MANERO. «Las exequias reales de la Casa de Austria y el arte efímero español», en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Bernardo José García García, María Luísa Lobato López (coords.). Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 117-135.
- Alpers, 1971
SVETLANA ALPERS. *The Decoration of the Torre de la Parada*. Bruselas, Arcade Press, 1971.
- Alpers, 1995
SVETLANA ALPERS. *The Making of Rubens*. New Haven, Yale University Press, 1995.
- Angoulvent, 1926
P.-J. ANGOULVENT. *La Chalcographie du Louvre. Inventaire général et tables de recherche*. París, Musées Nationaux-Palais du Louvre, 1926.
- Anthony van Dyck, 1994
Anthony van Dyck [cat. exp.]. Susan J. Barnes [et al.]. Whashington, National Gallery of Art, 1994.
- Antoon van Dyck et son iconographie, 1981
Antoon van Dyck et son iconographie: *eaux-fortes, gravures et dessins de la Fondation Custodia* [cat. exp.], Institut Néerlandais; Fondation Custodia, París, La Fondation, 1981.
- L'art de l'estampe*, 2015
L'art de l'estampe hollandaise et flamande au XVII^e siècle: Des trésors tirés de notre patrimoine québécois, 2015 [en línea]. <<http://planete.qc.ca/culture/vie/adulte/adulte-9122004-82669.html>>.
- El arte en la corte*, 1999
El arte en la corte de los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): un reino imaginado. [cat. exp.]. Alejandro Vergara [et al.]. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999; Palacio Real.
- Atwater, 2002
VIVIAN LEE ATWATER. *A Catalogue and Analysis of Eighteenth-century French Prints after Netherlandish Baroque Painting*. Michigan Ann Arbor, UMI Dissertation Services, 2002.
- Los Austrias*, 1993
Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional [cat. exp.]. Elena Páez (dir.). Madrid, Julio Ollero, 1993.
- Ayala Mallory, 1995
NINA AYALA MALLORY. *La pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid, Alianza editorial, 1995.
- Baes, 1978
EDGAR BAES. *Le séjour de Rubens et de van Dyck en Italie. Memoire en...* Bruselas, M. Hayez, 1978.
- Baglione, 1642
GIOVANNI BAGLIONE. *Vite de pittori, scultori et architetti*. Roma, 1642.

- Balis, 1989
A. BALIS (DIR.) *La pintura flamenca en el Prado*. Zaragoza, Fonds Mercator, Ibercaja, 1989.
- Barcia y Pavón, 1906
ÁNGEL MARÍA BARCIA Y PAVÓN. *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Tipografía de 1ª Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906.
- Barnes, 2004
SUSAN J. BARNES [et al.]. *Van Dyck: A Complete Catalogue of the Paintings*. New Haven, Londres, The Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University, 2004.
- Bario Moya, 1982
JOSÉ LUIS BARIO MOYA. «Pedro de Villafranca y Malagón, pintor y grabador manchego del siglo XVII», en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 13 (1982) pp. 107-122.
- Bartsch, 1803-1821
ADAM VON BARTSCH. *Le peintre graveur*. Viena, Imp. J.-V. Degen, 1803-1821 (21 v.).
- Bartsch, 1982
ADAM BARTSCH. *Le peintre-graveur*. Edición abreviada. Nieuwkoop, B. de Graaf, 1982 (4 v.).
- Belkin Lohse, 1998
KRISTIN LOHSE BELKIN. *Rubens*. Londres, Phaidon Press, 1998.
- Belkin Lohse, 2009
KRISTIN BELKIN LOHSE. *Rubens: Copies and Adaptations from Renaissance and Later Artists. German and Netherlandish Artists*. Londres, Harvey Miller, 2009.
- Bellini, 1982
PAOLO BELLINI. *L'opera incise di Giovanni Benedetto Castiglione*. Milán, Repartizione cultura e spettacolo, 1982.
- Bellini, 1992
PAOLO BELLINI. *Storia dell'incisione italiana. Il Seicento*. Piazenza, Tip. Le.Co., 1992.
- Bellori, 2005
GIOVANNI PIETRO BELLORI. *Vida de pintores*. Madrid, Akal, 2005.
- Bénézit, 1999
EMMANUEL BÉNÉZIT. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*. Nueva edición revisada. París, Gründ, 1999 (14 v.).
- Bergin, 2002
JOSEPH BERGIN (ed.). *El siglo XVII: Europa 1598-1715*. Barcelona, Crítica, 2002.
- Bianconi, 1971
PIERO BIANCONI. *La obra pictórica completa de Brueghel*. 2ª ed. Barcelona, Noguer, 1971.
- Biblioteca Hispánica, 2007
Biblioteca Hispánica. *Obras maestras de la Biblioteca Nacional de España* [cat. exp.]. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2007.
- Inventaire du fonds (BNF), 1939-1993
Inventaire du fonds français Graveurs du XVIIe siècle. París, Bibliothèque nationale de France, 1939-1993 (v. 7).
- Répertoire d'imprimeurs/libraires (BNF), 2004
Répertoire d'imprimeurs/libraires (vers 1500-vers 1810). París, Bibliothèque nationale de France, 2004.
- Birke, 1988
VERONIKA BIRKE. *Guido Reni und die Reproduktionsstich*. Stuttgart, Urachhaus, 1988.
- Blair Etheridge, 2007
CHRISTOPHER BLAIR ETHERIDGE. *Francesco Villamena and the Art of Engraving in the Conter Reformation Rome*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University, 2007.
- Blas Benito, 1984
JAVIER DE BLAS BENITO. «Galería del Palacio de Luxemburgo», en *Obras maestras de la Real Academia de San Fernando*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, pp. 176-182.
- Blas-Cruz, de Carlos Varona y Matilla, 2011
JAVIER DE BLAS, MARÍA CRUZ DE CARLOS VARONA Y JOSÉ MANUEL MATILLA. *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.
- Blunt, 1971
ANTHONY BLUNT. «The inventor of soft-ground etching. Giovanni Benedetto Castiglione», en *The Burlington Magazine*, 113, (1971), pp. 474-475.
- Bodart, 1977
DIDIER BODART. *Rubens e l'incisione nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle stampe*. Roma, De Lucca Editore, 1977.
- Bodart, 2015
DIDIER BODART *Van Dyck*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 2015.
- British Museum
BRITISH MUSEUM. Prints and drawings [en línea]. <http://www.britishmuseum.org/about_us/departments/prints_and_drawings.aspx>
- Brown, 1991
CHRISTOPHER, BROWN. *The Drawings of Anthony van Dyck*. Nueva York, Pierpont Morgan Library, 1991.
- Brunet, 1921
JACQUES-CHARLES BRUNET. *Manuel du libraire et d'amateur des livres*. Berlín, Fraenkel & Cie., 1921.
- Bryan, 1925-1927
MIGUEL BRYAN. *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers*. Londres, Bungay-Suffolk, 1925-1927.
- Bury, 2001
Michael Bury. *The Print in Italy 1550-1620*. Londres, The British Museum Press, 2001.
- Calero Palacios, 1999
MARÍA DEL CARMEN CALERO PALACIOS. *La Abadía de Sacromonte. Catálogo de manuscritos*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 1999.
- Cammaerts, 1932
ÉMILE CAMMAERTS. *Rubens Painter and Diplomat*. Londres, Faber and Faber Ld, 1932.
- Carpenter, 1845
CARPENTER, WILLIAM HOOKHAM. *Mémoires et documents inédits sur Antoine*

- Van Dyck, P.P. *Rubens et autres artistes contemporains*. Amberes, Imprimerie de J.-E. Buschmann, 1845.
- Carducho, 1979
VICENTE CARDUCHO. *Dialogos de la pintura su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Francisco Calvo Serraller (ed.). Madrid, Turner, 1979.
- Carmona Muela, 2003
JUAN CARMONA MUELA. *Iconografía de los santos*. Madrid, Istmo, 2003.
- Carrete Parrondo, 1987
JUAN CARRETE PARRONDO, FERNANDO CHECA CREMADES Y VALERIANO BOZAL. *El grabado en España. Siglos XV al XVIII*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987 (Summa Artis, v. XXXI).
- Carrete Parrondo, 1987-1988
JUAN CARRETE PARRONDO. «El grabado y la estampa barroca», en *El grabado en España. Siglos XV al XVIII*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987-1988 (Summa Artis: Historia general del arte, v. 31).
- Catálogo colectivo (CCPB)
Catálogo colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte [en línea] <http://ccpb_opac.mcu.es/cgi-brs/CCPB/abnetopac/O9031/ID66ed31ee?ACC=101>.
- Clark, 1998
ALVIN L. CLARCK «Simon Vouet and his Printmakers: Posterity, Prosperity and Process», en Sue Welsh Reed [et al.]. *French Prints from the Age of Musketeers* [cat. exp.]. Boston, Museum of Fine Arts, 1998, pp. 29-40.
- Clück, 1933
GUSTAV CLÜCK. *Rubens, Van Dyck und ihr Kreis*. Viena, Anton Schroll & Co., 1933.
- Corpus Rubenianum, 1968-
Corpus Rubenianum. Ludwig Burchard [et al.]. Bruselas, Arcade Press, 1968-
- Curzi, 2008
VALTER CURZI. *Roma musa degli artisti: pittori stranieri nell'urbe tra Seicento e Ottocento*. Roma, Viviani, 2008.
- De Vesme, 1971
ALEXANDRE DE VESME. *Stefano della Bella. Catalogue raisonné*. Con introducción y añadidos de Phillys Dearborn Massar. Nueva York, Collectors Editions, 1971.
- Dechaux, 1995
CARINE DECHAUX [et al.]. *Le dictionnaire des peintres belges du XIVe siècle à nos jours : depuis les premiers maîtres des anciens Pays-Bas méridionaux...* Bruselas, La Renaissance du livre, 1995.
- Delacre, 1932-1934
MAURICE DELACRE. *Recherches sur le rôle du dessin dans l'iconographie de van Dyck*, Bruselas, 1932-1934.
- Del amor y la muerte, 2001
Del amor y la muerte: dibujos y grabados de la Biblioteca Nacional [cat. exp.]: Barcelona-Madrid. Elena Santiago [et al.]. Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2001.
- De la vida doméstica, 2013
De la vida doméstica. Bodegones flamencos y holandeses del siglo XVII. [cat. exp.]. Teresa Posada. Madrid, Fundación Juan March, 2013.
- De Montebello, 1963
PHILIPPE DE MONTEBELLO. «Van Dyck, painter of the Counter Reformation», en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 22, n. 4, (December, 1963).
- Depauw-Luijten, 1999
CARL DEPAUW, GER LUIJTEN. *Anthony van Dyck as a Printmaker*. Amberes, Antwerpen Open, Ámsterdam, Rijksmuseum, 1999.
- Depauw-Luijten, 2003
CARL DEPAUW, GER LUIJTEN. *Anton Van Dyck. El arte del grabado* [cat. exp.]. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2003.
- De Rubens a Van Dyck, 2014
De Rubens a Van Dyck. Pintura flamenca en colección Gerstenmaier [cat. exp.], Marisa Oropesa. Castellón, Museo de Bellas Artes, 2014.
- Descripción de los tapices de Rubens, 1881
Descripción de los tapices de Rubens del Monasterio de las Señoras Religiosas Descalzas Reales. Madrid, Imprenta de Fortanet, 1881.
- Díaz Padrón, 1977
MATÍAS DÍAZ PADRÓN. *Dibujos de Rubens en el Museo del Prado*. Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1977.
- Díaz Padrón, 1977
MATÍAS DÍAZ PADRÓN [et al.]. *Pedro Pablo Rubens: exposición homenaje en el Museo del Prado*. Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1977.
- Díaz Padrón, 1983
MATÍAS DÍAZ PADRÓN Y MERCEDES ORIHUELA. *La escuela flamenca del siglo XVII*, Madrid, Alfiz, 1983.
- Díaz Padrón, 1995
MATÍAS DÍAZ PADRÓN. *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de la pintura flamenca del siglo XVII*. Barcelona, Editorial Prensa Ibérica, Madrid, Museo del Prado, 1995.
- Díaz Padrón, 2012
MATÍAS DÍAZ PADRÓN. *Van Dyck en España*. Barcelona, Prensa Ibérica, 2012.
- Diccionario histórico de la Compañía de Jesús, 2001
Biográfico-temático. Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2001 (4.).
- Diels, 2009
ANN DIELS. *The Shadow of Rubens: Print Publishing in 17th-Century* Londres, Turnhout- Bélgica, Harvey Miller Publishers, en colaboración con la Bibliothèque Royale de Belgique, 2009.
- Dominguez Ortiz, 2005
ANTONIO DOMINGUEZ ORTIZ. *La sociedad española en el siglo XVII*. Barcelona, RBA, 2005.
- Drawing in the Age of Rubens, 2014
Drawing in the Age of Rubens [cat. exp.]. Los Ángeles, The Getty Center, 2014.
- Dreher, 1975
FAITH PAULETTE DREHER. *The Vision of Country Life in the Paintings of David Teniers II*. Nueva York, Columbia University, 1975.

- Duplessis, 1896-1911
GEORGES DUPLESSIS. *Catalogue de la collection des portraits français et étrangers conservées au Département des Estampes de la Bibliothèque nationale*. París, George Rapilly, 1896-1911.
- Durand, 1889
JEAN DURAND. *L'Exposition van Dyck a Anvers*, París, Libraire Paul Ollenforf, 1889.
- Dutuit, 1970
EUGÈNE DUTUIT. *Manuel de l'amateur d'estampes* Ámsterdam, G. W. Hissink & Co, 1970 (2 v.).
- Ecos de Van Dyck, 2011
Ecos de Van Dyck [cat. exp.]. Murcia, Fundación Caja Murcia, 2011.
- La Edad de Oro, 2010
La Edad de Oro de la pintura holandesa y flamenca del Städel Museum [cat. exp.]. Bilbao, Guggenheim Bilbao, 2010.
- Espills de justícia, 1998
Espills de justícia [cat. exp.]. Valencia, Universitat de València, 1998.
- Enciclopedia del Museo del Prado, 2006
Enciclopedia del Museo del Prado. Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, (6v.).
- La enciclopedia del Museo del Prado
La enciclopedia del Museo del Prado. Miguel Zugaza y Francisco Calvo Serraller (dir.) Fundación amigos del Museo del Prado [en línea] <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/?no_cache=1&cHash=31521b3258>.
- La faz de la eternidad, 2006
La faz de la eternidad [cat. exp.]. Fundación La Luz de las imágenes. Valencia, Generalitat Valenciana, 2006.
- Falomir, 1998-1999
MIGUEL FALOMIR. «Imágenes de una santidad frustrada: el culto a Francisco Jerónimo Simón, 1612-1619», en *Locvs Amoenus* 4, 1998-1999, pp. 171-183.
- Ferrando Roig, 1991
JUAN FERRANDO ROIG. *Iconografía de los santos*, Barcelona, Omega, 1991.
- Filedt Kok, 2001
JAN PIET FILEDT KOK [et al.]. *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1600-1700*. Ámsterdam, Zwolle, 2001.
- Foolschap Fine Art
Foolschap Fine Art. Old Master Drawings [en línea]. <http://www.old-master-drawing.com>
- The Fitzwilliam Museum
THE FITZWILLIAM MUSEUM [en línea] www.fitzmuseum.cam.ac.uk/onlineresources
- Franken, 1975
DANIEL FRANKEN. *L'oeuvre gravé des Van de Passe. Catalogue raisonné des estampes* Ámsterdam, G. W. Hissink & Co., 1975.
- Freedberg, 1980
DAVID FREEDBERG. *Dutch Landscape Prints of the Seventeenth Century*. Londres, British Museum Publications, 1980.
- Funck, 2005
MAURICE FUNCK. *Le livre belge à gravures : guide de l'amateur de livres illustrés imprimés en Belgique avant le XVIII^e siècle*. (Reimpresión de la 1ª edición, de 1925). Mansfield Centre, Martino Publishing, 2005.
- Gállego, 1987
JULIÁN GÁLLEGO. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1987.
- García Sánchez, 2001
Beatriz García Sánchez. *Rubens*. Madrid, Susaeta, 2001.
- García Sanz, 2014
ANA GARCÍA SANZ. *Función de los tapices de Rubens en el Monasterio de las Descalzas Reales*. Conferencia, Museo del Prado, 28, mayo, 2014 [en línea], <<https://www.museodelprado.es/pradomedia/multimedia/funcion-de-los-tapices-de-rubens-en-el-monasterio-de-las-descalzas-reales/>>
- García Vega, 2007
BLANCA GARCÍA VEGA. *Estampas del siglo XVI: la colección del Museo Casa de la Moneda*. Madrid, Museo Casa de la Moneda, 2007 (2 v.).
- Georgievska, 2014
SHINE ANNETA GEORGIEVSKA, LARRY SILVER. *Rubens, Velázquez and the King of Spain*. Farnham, Surrey; Burlington, Vermont, Ashgate, cop., 2014.
- Goldner, 1998-2001
GEORGE R. GOLDNER, LEE HENDRIX Y GLORIA WILLIAMS. *European Drawings: Catalogue of the Collections*. Malibu, California, J. Paul Getty Museum, 1988-2001.
- Gordenker, 2001
EMILIE E. S. GORDENKER. *Anthony Van Dyck (1599-1641) and the Representation of Dress in Seventeenth-Century portraiture*. Turnhout, Brepols, 2001.
- Goossens, 1977
KORNEEL GOOSSENS. *David Vinckboons*. Amberes y La Haya, 1954; 2ª edición, Soest, Países Bajos, Davaco Publishers, 1977.
- Grabados flamencos y holandeses, 2004
Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional [cat. exp.]: Sevilla-Córdoba-Madrid. Concha Huidrobo, Consuelo Tomé e Irene González. Sevilla, Caja San Fernando, 2004.
- Grabados y dibujos de Rembrandt, 1934
Grabados y dibujos de Rembrandt en la Biblioteca Nacional de Madrid [cat. exp.]. Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Biblioteca Nacional, Museo de Arte Moderno, 1934.
- Los grandes maestros, 2002
Los grandes maestros de la pintura flamenca en el siglo de Rubens: obras de la colección del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes [cat. exp.]: Amberes-Salamanca-Barcelona. Barcelona, Àmbit, 2002.
- Grivel, 1986
MARIANNE GRIVEL. *Le commerce de l'estampe à Paris au XVIII^e siècle*. Ginebra, Droz, 1986.
- Guía de la colección «Rubens», 2011.
Guía de la colección «Rubens». Madrid, Museo del Prado Difusión, 2011.

- Guiffrey, 1893
JULES GUIFFREY. *Antoine Van Dyck: sa vie et son oeuvre*. París, Librairies Imprimeries Réunies, Ancienne Maison Quantin, 1893.
- Hagerty, 1974
MIGUEL JOSÉ HAGERTY. *Los libros plúmbeos y la fundación de la insignie iglesia colegial del Sacromonte: exposición artístico documental: estudios sobre su significación y orígenes*. Granada, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1974.
- Hearn, 2009
HEARN, KAREN. *Van Dyck and Britain*. Londres, Tate Publishig, 2009.
- Held, 1959
JULIUS HELD. *Selected Drawings, with an Introduction and a Critical Catalogue*. Londres, Phaidon Press, 1959 (2 v.).
- Hellerstedt, 1986
KAHREN JONES HELLERSTEDT. *Gardens of Earthly Delight: Sixteenth and Seventeenth-century Netherlandish Gardens*. Pittsburgh, Pensilvania, The Frick Art Museum, 1986.
- El Hermitage en el Prado*, 2011
El Hermitage en el Prado [cat. exp.]. Sviatoslav Savvateev (ed.) Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011.
- Herrero Carretero, 2008
CONCHA HERRERO CARRETERO. *Rubens (1577-1640). Colección de tapices*. Madrid, Patrimonio Nacional, 2008.
- Hind, 1915-1923
Arthur M. Hind. *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists... in the... British Museum*. Londres, William Clowes and Sons, 1915-1923.
- Hind, 1963
Arthur Hind. *A history of Engraving and Etching*. Nueva York, Dover Publications, 1963.
- Holandeses en el Prado*, 2009
Holandeses en el Prado [cat. exp.]. Teresa Posada (dir.). Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.
- Hollstein, 1954-2010
FRIEDRICH WILHELM HEINRICH HOLLSTEIN. *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*. Ámsterdam, Róterdam, Menno Hertzberger, 1954?-2010.
- Hollstein, 1954-
FRIEDRICH WILHELM HEINRICH HOLLSTEIN. *German Engravings, Etchings and Woodcuts*. Ámsterdam, Róterdam, Menno Hertzberger, 1954-.
- Hourticq, 1924
LOUIS HOURTICQ. *Rubens 1577-1640*. París, Corbeil, 1924.
- Hout, 2002
NICO VAN HOUT. *Flemish Masters: Rubens, Van Dyck, Jordaens and their Contemporaries*. Ámsterdam, Rijksmuseum, Zwolle, 2002.
- Hout, 2004
NICO VAN HOUT. *Rubens et l'art de la gravure*. Gand, Ámsterdam, Ludion, 2004.
- Hout-Huvenne, 2004
NICO VAN HOUT, PAUL HUVENNE. *Rubens et l'art de la gravure*. Gand, Ámsterdam, Ludon, 2004.
- Huidobro, 2010
CONCHA HUIDOBRO. «Los grabados de Antonio Tempesta en la Real Biblioteca de Madrid», en *Avisos*, n. 62, sep.-dic., 2010.
- Huidobro, 2015
CONCHA HUIDOBRO Y ELENA VÁZQUEZ DUEÑAS. *El auge del paisaje. Grabados holandeses y flamencos del siglo XVII* [cat. exp.]. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2015.
- Huvenne-Vergara, 2002
PAUL HUVENNE; ALEJANDRO VERGARA. *Los grandes maestros de la pintura flamenca en el siglo de Rubens*. Barcelona, Ámbit, 2002.
- Hymans, 1879
HENRI HYMANS. *Histoire de la gravure dans l'Ecole de Rubens*. Bruselas, Fr. G. Olivier, 1879.
- Hymans, 1972
HENRI HYMANS. *Lucas Vorsterman. 1595-1675, et son ouvre gravé*. Bruselas, G. W. Hissink & Co, 1972.
- La iconografía de Antoon van Dyck*, 2004.
La iconografía de Antoon van Dyck: estampas de la Fundación Artes [cat. exp.]. Madrid, Fundación Artes, 2004.
- The Illustrated Bartsch*, 1979-2007
The illustrated Bartsch. Nueva York, Abaris Books, 1979-2007.
- Iturriaga, 1995
JUAN ITURRIAGA (ed.). *Vida de San Ignacio de Loyola en grabados del siglo XVII*. Bilbao, Mensajero, 1995.
- Jacopo Bassano*, 1992
Jacopo Bassano e l'incisione: la fortuna dell'arte bassanesca nella grafica di riproduzione dal XVI al XIX secolo [cat. exp.]. Enrica Pan. Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1992.
- Jacques Callot*, 1993
Jacques Callot, 1592-1635 [cat. exp.]: Nancy. París, Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1993.
- Jaffé, 1977
MICHAEL JAFFÉ. *Rubens and Italy*. Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1977.
- Jaffé, 2002
MICHAEL JAFFÉ. *The Devonshire Collection of Northern European Drawings*. Londres, Umberto Allemandi & C., 2002.
- Janssens, 2010
JOS JANSSENS. «I manoscritti di Philips van Winghe (1560-1592) e Jean l'Heureux (Macarius) (1540-1614) e la Compagnia di Gesù», en *Gregorianum*, v. 91, n. 3, 2010, pp. 574-582.
- Jongh-Luijten, 1997
EDDY DE JONGH, GER LUIJTEN. *Mirror of Everyday Life: Genreprints in the Netherlands 1550-1700* [cat. exp.]. Ámsterdam, Rijksmuseum, Ghent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997.
- Jordaens: 1593-1678*, 2013
JORDAENS: 1593-1678 [cat. exp.]. Alexis Merle du Bourg (dir.). París, Paris Musées, 2013.
- El joven Van Dyck*, 2012
El joven Van Dyck [cat. exp.]. Alejandro Vergara y Frisso Lammertse. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012.

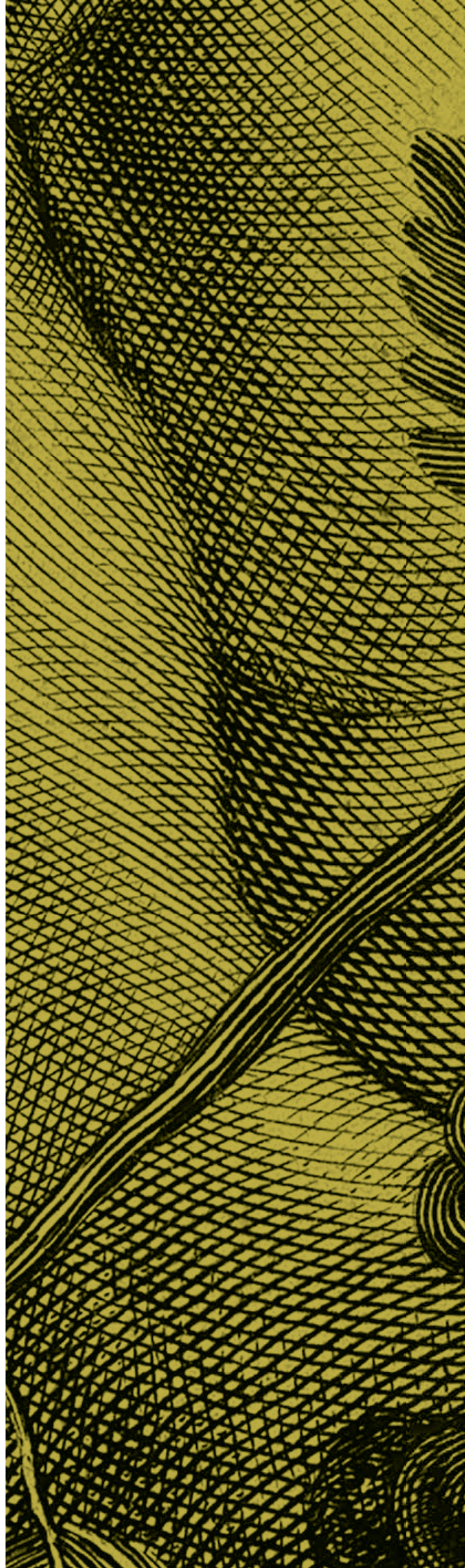
- Judson, 1978
RICHARD JUDSON J. *Book Illustrations and Title-pages*. Londres, Harvey Miller, 1978.
- Jusepe de Ribera, 1989
Jusepe de Ribera grabador: 1591-1652 [cat. exp.]: Madrid-Valencia. Jonathan Brown. Barcelona, Fundación Caja de Pensiones, 1989.
- Knuttel, 1962
GERARD KNUTTTEL. *Adriaen Brouwer: The Master and his Work*. La Haya, L. J. C. Boucher, 1962.
- Lafuente Ferrari, 1960
ENRIQUE LAFUENTE FERRARI. «Velázquez y los retratos del conde-duque de Olivares», en *Goya*, 1960, n. 37, pp. 64-91.
- Lafuente Ferrari, 1977
ENRIQUE LAFUENTE FERRARI. *La pintura nórdica*. Madrid, Aguilar, 1977.
- Larsen, 1975
ERIK LARSEN. *La vie, les oeuvres et les élèves de Van Dyck*. Manuscrit inédit des Archives du Louvre. Par un auteur anonyme. Bruselas, Palais des Academies, 1975.
- Larsen, 1980
ERIK LARSEN. *L'Opera completa di Van Dyck*, Milán, Rizzoli, 1980.
- Lawson, 1999
JAMES LAWSON. *Van Dyck: Paintings and Drawings*. Múnich, Prestel, 1999.
- Le Blanc, 1854-1889
CHARLES LE BLANC. *Manuel del amateur d'estampes*. París, Janet, 1854-1889.
- El legado de Manuel Rico y Sinobas, 1973
El legado de Manuel Rico y Sinobas (1819-1898) y su colección de encuadernaciones [cat. exp.]. Madrid, Biblioteca Nacional, 2003.
- Legrand, 1963
F.-C. LEGRAND. *Les peintres flamands de genre au XVII^e siècle*. Bruselas, Meddens, 1963.
- Lenardo, 2014
ISABELLA LENARDO. *Carlo Helman: Merchant, Patron and Collector in the Antwerp-Venice Migrant Network*. Leiden, Brill, 2014.
- Liedtke, 1984-1985
WALTER A. LIEDTKE. «Anthony van Dyck», en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 42, n. 3, (Winter, 1984-1985).
- Lieure, 1989
JULES LIEURE. *Jacques Callot. Catalogue raisonné de l'oeuvre grave*. San Francisco, Alan Wofsy, 1989.
- Limentani Virdis, 1992
CATERINA LIMENTANI VIRDIS. *Una dinastia di incisori: i Sadeler: 120 stampe dei Musei civici di Padova* [cat. exp.]. Programma, 1992.
- Limouze, 2002
DOROTHY ANNE LIMOUZE. *Aegidius Sadeler (c. 1570-1629): Drawings, Prints and Art Theory*. Ann Arbor (Michigan), U.M.I., Dissertation Services, 2002.
- Lise, 1986
GIORGIO LISE. *I ritratti di Anton Van Dyck nelle incisione della Raccolta Stampa A. Bertarelli*, Milán, Comune di Milano, 1986.
- Logan, 2005
ANNE-MARIE S. LOGAN (ed.). *Peter Paul Rubens: The Drawings*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Haven y Londres, Yale University Press, 2005.
- Lohse Belkin, 1998
KRISTIN LOHSE BELKIN. *Rubens (Art & Ideas)*. Nueva York, Phaidon Press, 1998.
- López Poza, 2006
SAGRARIO LÓPEZ POZA. «Los libros de emblemas y la imprenta», en *Lectura y Signo*, 1, 2006, pp. 177-199.
- Luitjen-Suchtelen, 1993
GER LUIJTEN, ARIANE VAN SUCHTELEN. *Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish Art, 1580-1620* [cat. exp.]. Ámsterdam, Rijksmuseum, Zwolle, Waanders, 1993.
- Maestros flamencos y holandeses, 2014
Maestros flamencos y holandeses. Madrid, Fundación Carlos de Amberes Museo, 2014.
- Mander, 2012
KAREL VAN MANDER. *Vidas de pintores flamencos, holandeses y alemanes*. Madrid, Casimiro, 2012.
- Manuel Rico y Sinobas, 2003
MANUEL RICO Y SINOBAS. *Valladolid 1819-Madrid 1898: una memoria recuperada*. [cat. exp.]. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003.
- Martin, 1968
GREGORY MARTIN. «Lucas van Uden's etchings after Rubens», en *Apollo: The magazin of the arts*, 1968, n. 87, marzo, pp. 210-211.
- Martin J. R., 1968
JOHN RUPERT MARTIN. *The Ceiling Painting of The Jesuit Church in Antwerp*. Bruselas, Arcade Oress, 1968.
- Martin J. R., 1972
JOHN RUPERT MARTIN. *The Decoration for the Pompa Introitus Ferdinand*, Bruselas, Arcade Press, 1972.
- Martínez Ripoll, 1973
ANTONIO MARTÍNEZ RIPOLL. «Francisco de Herrera el viejo grabador», en *Actas XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada, Universidad, 1973, vol III, pp. 145-154.
- Martínez Ripoll, 1978
ANTONIO MARTÍNEZ RIPOLL. *Francisco Herrera «el Viejo»*. Sevilla, Diputación Provincial, 1978.
- Matilla Rodríguez, 1990
JOSÉ MANUEL MATILLA RODRÍGUEZ. «El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 8, 1990, pp. 25-32.
- Mauquoy-Hendrickx, 1956
MARIE MAUQUOY-HENDRICKX. *L'Iconographie de van Dyck. Catalogue Raisonné*. Bruselas, Palais des Academies, 1956 (2 v.).
- Mauritshuis: Illustrated, 1993
Mauritshuis: Illustrated General Catalogue. Ámsterdam, J. M. Meulenhoff bv, La Haya, The Mauritshuis, 1993.
- Meaume, 1924
ÉDOUARD MEAUME. *Rechercher sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*. Wuzzburg, J. Frank, 1924.

- Melot, 2010
MICHELE MELOT. «L'oeil d'or», en: *Nouvelles de l'estampe*, n. 230, 2010, pp. 219-222.
- Memoria de los moriscos, 2010
Memoria de los moriscos. Escritos y relatos de una diáspora cultural [cat. exp.]: Biblioteca Nacional. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.
- Merino, 2008
ESTER MERINO. «Los diseños escenográficos de Burnacini para Il pomo d'oro», en *Anales de Historia del Arte*, 18, 2008, pp. 141-166.
- Merle du Bourg, 2000-2001
ALEXIS MERLE DU BOURG, MICKAEL SZANTO. «Une firme d'édition d'estampes flammandes à Paris sous Louis XIII», en *Revue d'Art*, n. 131, 2000-2001, pp. 25-46.
- Meulen, 1994-1995
MARJON VAN DER MEULEN. *Rubens, Copies after The Antique (Corpus Rubenianum, 23, 3 vols.)*. Londres, Harvey Miller, 1994-1995.
- Moreno Garrido, 1976
ANTONIO MORENO GARRIDO. «El grabado en Granada durante el siglo XVII. I. El grabado calcográfico», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XIII, 1976.
- Muller, 1989
JEFFREY M. MULLER. *Rubens, the Artist as Collector*. Princeton, Princeton University Press, 1989.
- Musée du Louvre. *Catalogue des planches*, 1881
Musée du Louvre. Catalogue des planches gravées composant le fonds de la Chalcographie et dont les épreuves se vendent au Musée. Chalcographie du Louvre. Paris, Imprimerie Nationale, 1881.
- Myers, 1966
MARY L. MYERS. «Rubens and the woodcuts of Christoffel Jegher», en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 25, n. 1, part 1 (Summer, 1966), pp. 7-23.
- Nagler, 1858-1879
GEORG KASPAR NAGLER. *Die Monogrammisten*. München, G. Hirth, 1858-1879 (4 v.).
- Nagler, 1924
GEORG KASPAR NAGLER. *Nueus Künstler-Lexicon*. Leipzig, Schwarzenberg & Schuman, 1924 (25 v.).
- Nave, 2009
FRANCINE DE NAVE. «Amberes como centro tipográfico del mundo ibérico (siglos XVI-XVIII)», en *Un mundo sobre papel: libros y grabados flamencos en el imperio hispanoportugués (siglos XVI-XVIII)*. La Haya, Acco, 2009 (pp. 39-62).
- The New Hollstein, Anthony van Dyck*, 2002
The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700. Anthony van Dyck, v. 1-8, Róterdam, Sound & Vision Publishers; Ámsterdam, Rijksprentenkabinet, 2002.
- The New Hollstein, Nicolaes de Bruyn*, 2014
The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700. Nicolaes de Bruyn. Ouderkerk aan den IJssel, Sound & Vision publishers; Ámsterdam, en colaboración con el Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, 2014 (2 v.).
- The Northern Landscape*, 1986
The Northern Landscape: Flemish, Dutch and British Drawings from the Courtauld Collections [cat. exp.]. Dennis Farr & William Bradford. Nueva York, Drawing Center, 1986.
- La obra maestra desconocida*, 2006
La obra maestra desconocida: basado en el relato «Le chef-d'oeuvre inconnu» de Honoré de Balzac, 1831-2006, 175 aniversario [cat. exp.]. Vitoria-Gasteiz, Artium, Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa; Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2006.
- O'Donoghue, 1908-1925
FREEMAN O'DONOGHUE. *Catalogue of engraved British portraits preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*. Londres, William Clowes and Sons, 1908-1925.
- Oldfield, 1992
DAVID OLDFIELD. *Later Flemish Paintings in the National Gallery of Ireland: The Seventeenth to Nineteenth Centuries*. Dublín, The National Gallery of Ireland, 1992.
- Orso, 1989
STEVEN T. ORSO. *Art and Death at the Spanish Habsburg Court: The Royal Exequies for Philip IV*. Columbia, University of Missouri Press, 1989.
- Páez, 1966-1970
ELENA PÁEZ. *Iconografía Hispana: catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1966-1970.
- Páez, 1981-1985
ELENA PÁEZ. *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981-1985.
- Pérez Galdeano, 2013
ANA MARÍA PÉREZ GALDEANO. *Los descubrimientos del Sacro Monte: Nuevas aportaciones a los grabadores peninsulares y extranjeros en Andalucía que lo hicieron posible* (tesis doctoral). Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 2013.
- Pérez Sánchez, 1977
ALFONSO PÉREZ SÁNCHEZ. «Rubens y la pintura barroca española», en *Revista de Arte Goya*, n° 140-141, 1977, pp. 86-169.
- Peter Paul Rubens*, 2005
Peter Paul Rubens: The Drawings [cat. exp.]. New York, New Haven, Yale University Press, 2005.
- Petitjean, 1925
CHARLES PETITJEAN. *Catalogue de l'oeuvre gravé de Robert Nanteuil*. Paris, Ducros, 1925.
- Petriolini Tofani, 1975
ANNA MARIA PETRIOLINI TOFANI. *Stampe italiane dalle origini all'ottocento* [cat. exp.]. Florencia, Leo S. Olschki, 1975.
- Petrucchi, 1953
CARLO ALBERTO PETRUCCI. *Catalogo generale delle Stampe... dalla Calcografia Nazionale*. Roma, La Libreria dello Stato, 1953.
- Pieter Brueghel, le jeune*, 1998
Pieter Brueghel, le jeune (1564-1637/8), Jan Brueghel, l'ancien (1568-1625): Une famille de peintres flamands vers 1600, [cat. exp.]. Lingen, Luca, 1998.

- Pieter Bruegel the Elder, 2001
Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints [cat. exp.]. Nadine M. Orenstein (ed.). New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven; Londres, Yale University Press, 2001.
- Pintura de los Reinos*, 2012
Pintura de los Reinos. Identidades compartidas [cat. exp.]. Madrid, Museo Nacional del Prado, México, Fomento Cultural Banamex, 2012 (4 t.).
- Pintura flamenca barroca*, 1996.
Pintura flamenca barroca: (cobres, siglo XVII) [cat. exp.]. Logroño, Diócesis de Calahorra y La Calzada, 1996.
- Porter, 1978
 NORA PORTER. *The Eucharistic Series*, 1978.
Le Portrait dans l'art flamand, 1952
Le Portrait dans l'art flamand. De Memling a Van Dyck. [ca. exp.]. Bruselas, Ed. de la Connaissance, 1952.
- Potterton, 1986
 HOMAN POTTERTON. *Dutch Seventeenth and Eighteenth Century Paintings in the National Gallery of Ireland: A Complete Catalogue*. Dublín, The National Gallery of Ireland, 1986.
- Prieto Testa, 1988
Prieto Testa. 1612-1650.
Prints and Drawings [cat. exp.]. Elisabeth Cropper (ed.). Filadelfia, Philadelphia Musum of Art, 1988.
- Puyvelde, 1947
 LEO VAN PUYVELDE. *The Sketches of Rubens*. Londres, Trubner and Co. 1947.
- Puyvelde, 1970
 LEO VAN PUYVELDE. *La peinture flamande au siècle de Rubens*. Bruselas, Meddens, 1970.
- Ramaix, 1992
 ISABELLE DE RAMAIX. *Les Sadeler : graveurs et éditeurs / catalogue rédigé*. Bruselas, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1992.
- Raphael invenit*, 1985
Raphael invenit: stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la Grafica [cat. exp.]. Roma, Quasar, 1985.
- Rembrandt, 1998
Rembrandt en la Biblioteca Nacional [cat. exp.]: Bilbao-Valencia-Sevilla. Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1998.
- Rembrandt, 2005
Rembrandt. La luz de la sombra [cat. exp.]: Barcelona-Madrid-París. Gisèle Lambert, Elena Santiago. Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2005.
- Rembrandt grabador, 2010
Rembrandt grabador: obra y vida. [cat. exp.]. Concha Huidrobo [et al.]. Santa Cruz de Tenerife, Obra Social CajaCanarias, 2010.
- Rembrandt the Consummate, 2013
Rembrandt the Consummate Etcher an Other 17th Century Printmakers [cat. exp.]. Syracuse Art Galleries, Nueva York, 2013.
- Ribera 1591-1652, 1992
Ribera 1591-1652 [cat. exp.]. Madrid, Museo del Prado, 1992.
- Rich, 1859
 ANTHONY RICH. *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*. París, Firmin Didot, 1859.
- Robert-Dumesnil, 1835-1871
 A. P. F. ROBERT-DUMESNIL, *Le peintre-graveur française*. París, G. Warée, 1835-1871.
- Rooses, 1877
 MAX ROOSES. *Titels en portretten gesneden naar P.P. Rubens voor de Plantijnsche drukkerij*. Amberes, Plantijnsche drukkerij, 1877.
- Rooses, 1977
 MAX ROOSES. *L'ouvre de Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*. Soest (Países Bajos), Davaco, 1977.
- Rot, 2002
 HERBERT W. ROT. *Rubens Palazzi di Genova: Architectural Drawings and Engravings*. Londres, H. Miller, 2002 [v. 22 (I) y 22 (II)].
- Rowlands, 1977
 JOHN ROWLANDS. *Rubens, Drawings and Sketches: Catalogue of an Exhibition in The Department of Prints and Drawings in the British Museum*. Londres, British Museum, 1977.
- Rubens, 1927
 PETER PAUL RUBENS. P. P. *Rubens Correspondence*. París, C. Gress & Cie., 1927.
- Rubens, 2004.
Rubens. La adoración de los Magos [cat. exp.]. Madrid, Museo del Prado, 2004.
- Rubens copista de Tiziano, 1987.
Rubens copista de Tiziano [cat. exp.]. Madrid, Museo del Prado, 1987.
- Rubens, Brueghel, Lorena, 2012
Rubens, Brueghel, Lorena y el paisaje nórdico en el Prado. [cat. exp.]. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012.
- Rubens, Jordaens, 2001
Rubens, Jordaens, Van Dyck and Their Circle: Flemish Master Drawings from The Museum Boijmans Van Beuningen [cat. exp.]. A. W. F. M. Meij Maartje de Haan. Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, NAI Publishers, 2001.
- Rubens. El triunfo de la Eucaristía, 2014.
Rubens. El triunfo de la Eucaristía [cat. exp.]. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.
- Rubens in Private, 2015.
Rubens in Private. The Master Portrays his Family / Rubens privé. De meester portretteert zijn familie [cat. exp.]: Londres-Amberes. Londres, Thames & Hudson; Amberes, Rubenhuis, 2015.
- Rubens, van Dyck, Jordaens, 2003
Rubens, van Dyck, Jordaens: maestros de la pintura flamenca del siglo XVII en las colecciones del Museo Ermitage [cat. exp.]. Natalia Babina. Barcelona, Fundación «La Caixa», 2003.
- Ruelens, 1885
 CHARLES RUELENS. *Notes d'un voyage en Italie à la recherche de documents relatifs à Rubens*. Amberes, Veuve de Backer, 1885.
- Ruiz Alcón, 1987
 MARÍA TERESA RUÍZ ALCÓN. *Monasterio de las Desczas Reales*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1987.

- Santiago Páez, 2006
ELENA MARÍA SANTIAGO PÁEZ.
«Grabadores flamencos en el Madrid de Felipe IV. Alardo de Popma, Juan de Noort y Herman Panneels», en *Tras el centenario de Felipe IV. Jornadas de iconografía y coleccionismo dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid, F. U. E. Seminario de Arte e Iconografía «Marqués de Lozoya», 2006.
- Sanzsalazar, 2009
JAHIEL SANZSALAZAR. «Mattäus Merian, el Joven, pintor en el taller de Van Dyck: a propósito de un lienzo con Vertumno y Pomona identificado», en *Archivo Español de Arte*, 327, julio-septiembre, 2009, pp. 259-272.
- Schneevoogt, 1873.
C. G. ,VOORHELM SCHNEEVOOGT.
Catalogue des estampes gravées d'après Rubens. Haarlem, Les heritiers Loosjes, 1873.
- Schneider, 1926
ARTHUR VON SCHNEIDER. *Van Dyck: Der meistes des porträts*, Múnich, M. Müller & Sohn, 1926.
- Scholz, 1985
HORST SCHOLZ. *Brouwer invenit: Druckgraphische Reproduktionen des 17.-19. Jahrhunderts nach Gemälden und Zeichnungen Adriaen Brouwers*. Marburg, Jonas, 1985.
- Schultze, 1988
JÜRGEN SCHULTZE. *Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II* [cat. exp.]. Freren, Luca Verlag, 1988.
- Sensation and Sensuality, 2014
Sensation and Sensuality. Rubens et son héritage [cat. exp.]. Nico van Hout. Bruselas, Bozar, 2014.
- Servolini, s. a.
LUIGI SERVOLINI. *Incisione italiana di cinque secoli*. Milán, Görlich Editore, s. a.
- Silver, 2011
LARRY SILVER. *Pieter Bruegel*. Nueva York, Londres, Abbeville Press, 2011.
- Simon Vouet, 1991
Simon Vouet [cat. exp.]. Múnich, Staaliche Graphische Sammlung, 1991.
- Stefano Della Bella, 1998
Stefano della Bella 1610-1664 [cat. exp.]. Caen, Musée des Beaux-Arts, 1998.
- Stighelen, 2006
KATLIGNE STIGHELEN. *Munuscula Amicorum: Contributios on Rubens and his Colleagues in Honor of Hans Vlieghe*. Turnhout, Brepols, 2006.
- Strauss, 1973
WALTER L. STRAUSS. *Chiaroscuro*. Londres, Thames & Hudson, 1973.
- Sutton, 1984
PETER C. SUTTON. *Masters of Seventeenth-Century: Dutch Genre Painting* [cat. exp.]. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 1984.
- Sutton, 1987
PETER C. SUTTON. *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting* [cat. exp.]. Boston, Museum of Fine Arts, 1987.
- Sutton, 1992
PETER C. SUTTON. *Dutch & Flemish Seventeenth-Century Paintings: The Harold Samuel Collection*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Szanto, 2001
MICKAËL SZANTO. «La stratégie de l'«artium amatoris». Les banquiers Lumague et le commerce parisien de l'art dans la première moitié du XVIII^e siècle », en *Nouvelles de l'Estampe*, julio 2001, pp. 12-21.
- Thiéry, 1953
YVONNE THIÉRY. *Le paysage flamand au XVIII^e siècle*. París, Elsevier, 1953.
- Thuillier, 2001
JACQUES THUILLIER. *Jacques de Bellange* [cat. exp.]. Rennes, Mba Rennes, 2001.
- Tormo y Monzó, 1945
ELÍAS TORMO Y MONZÓ. *Los tapices: la apoteosis eucarística de Rubens en las Descalzas Reales*. Madrid, Blass, 1945.
- Torres-Guardiola, 2008
PASCAL TORRES-GUARDIOLA. *Van Dyck graveur l'art du portrait* [cat. exp.]. Musée du Louvre, París, 2008.
- Turner, 1996
JANE TURNER. *The Dictionary of Art*. Nueva York, Grove, 1996.
- Van Dyck, 1914
Van Dyck et les graveurs de portraits du XVIII^e siècle. París, Hachette et Cie. 1914.
- Van Dyck, 1599-1641, 1999
Van Dyck, 1599-1641 [cat. exp.]: Amberes-Londres. Christopher Brown, Hans Vlieghe [et al.]. Nueva York, Rizzoli, 1999.
- Van Dyck a Genova, 1977
Van Dyck a Genova: grande pittura e collezionismo. [cat. exp.]. Susan J. Barnes. Milán, Electa, 1977.
- Varela, 1990
JAVIER VARELA. *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990.
- Velázquez, Rubens, 1999
Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII [cat. exp.]. Christopher Brown [et al.]. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1999.
- Vergara, 1994
ALEXANDER W. VERGARA. *The Presence of Rubens in Spain*. Michigan, Ann Arbor: UMI, Dissertation Services 1994.
- Vergara, 1999
ALEXANDER W. VERGARA. *Rubens and his Spanish Patrons*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Vey, 1962
HORST VEY. *Die Zeichnungen Anton van Dycks*. Bruselas, Arcade, 1962 (2 v.).
- Vida de San Ignacio, 1992
Vida de San Ignacio de Loyola en imágenes. Antonio M. Navas Gutiérrez (estudio preliminar). Granada, Universidad, 1992 (ed. fac.).
- Viejos maestros europeos, 2010
Viejos maestros europeos. Grabados de los siglos XVI y XVII [cat. exp.]. Jaén, Caja Rural, 2010.

- Vlieghe, 1987
HANS Vlieghe. *Rubens Portraits of Identified Sitters Painted in Antwerp*. Londres, Harvey Miller, 1987.
- Vlieghe, 2000
HANS Vlieghe. *Arte y arquitectura flamenca, 1585-1700*. Madrid, Cátedra, 2000.
- Vlieghe, 2011
HANS Vlieghe. *David Teniers the Younger (1610-1690): A Biography*. Turnhout, Brepols Publishers, 2011.
- Voet, 1969-1972
LEON VOET. *The Golden Compasses: A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*. Ámsterdam, Vangendt, 1969-1972 (2 v.).
- Voet, 1973
LEON VOET. *Antwerp, The Golden Age*. Amberes, Mercatofonds, 1973.
- Voet, 1976
LEON VOET. *Antwerp Drawings and Prints. 16th-17th Centuries*. Amberes, Buschmann, 1976.
- Voet, 1980
LEON VOET. *The Plantin Press (1555-1589)*. Ámsterdam, Van Hoeve, 1980.
- Voragine, 1982
JACOBO DE VORAGINE. *La leyenda dorada*. Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- Vosters, 1990
SIMON VORSTERS A. *Rubens y España*. Madrid, Cátedra, 1990.
- Wallace, 1979
RICHARD W. WALLACE. *The Etchings of Salvator Rosa*. Princenton, University Press, 1979.
- Welsh Reed, 1998
Sue Welsh Reed (ed). *French Prints from the Age of Musketeers* [cat. exp.]. Boston, Museum of Fine Arts, 1998.
- White, 1987
CHRISTOPHER WHITE. *Peter Paul Rubens Man and Art*. New Haven, Londres, Yale University Press, 1987.
- White, 1968
CHRISTOPHER WHITE. *Rubens and his World*. Londres, Studio, 1968.
- White, 1994
CHRISTOPHER WHITE. *The Dutch and Flemish Drawings at Windsor Castle*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Wibiral, 1877
FR. WIBIRAL. *L'Iconographie d'Antoine van Dyck d'après les recherches de H. Weber*, Leipzig, Alexander Danz, 1877.
- Wiersum, 1923
E. WIERSUM. «Willem Pietersz Buytewech», en *Oud Holland*, 40, 1923, pp. 55-56.
- Wijngaert, 1940
Frank van den Wijngaert. *Inventaires der Rubeniaansche Prentennkunst*. Amberes, De Sikkel, 1940.
- Worthen-Welsh Reed, 1976
AMY N. WORTHEN, SUE WELSH REED. *The Etchings of Jacques Bellange* [cat. exp.]: Des Moines-Boston-Nueva York. Des Moines, Des Moines Art Center, 1976.
- Wurzbach, 1906-1911
ALFRED VON WURZBACH. *Niederländisches Künstler-Lexikon Auf grund Archivalischer Forschungen bearbeitet*. S. l., Gesellschaft für graphische Industrie, 1906-1911.
- Ydioma universal, 1996
Ydioma universal. *Goya en la Biblioteca Nacional* [cat. exp.]. Juliete Wulson-Bareau, Elena Santiago [et al.]. Madrid, Biblioteca Nacional, 1996.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

